

# МУЗИКА МАСАМ

1  
2

Издаваштво "Раданевке село"



# З М І С Т

	Стор.
ПЕРЕДОВА: Музика в соціалістичному секторі села . . . . .	1
<b>ЗНИЩИМО „ДАВИДОВЩИНУ“ ЯК ВИЯВ КУРКУЛЬСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ</b>	
Лист Гр. Давидовського до редколегії журналу „Музика—Масам“ . . . . .	4
Наша відповідь добродіям „давидовським“— <i>Редакція</i> . . . . .	5
Що таке „давидовщина“ і чому ми з нею боремося— <i>П. Ковицький</i> . . . . .	10
„Третейські судді“ відмовляються . . . . .	16
Робітнича й музична радянська суспільність про „давидовщину“ . . . . .	17
Наші пропозиції . . . . .	19
<b>ВКАЗІВКИ, ПОРЯДИ, ДОВІДКИ</b>	
В допомогу диригентові-початківцю (стаття 4-та).— <i>Ф. Ешвайлер</i> (з німецької) . . . . .	20
<b>ТРИБУНА МУЗКОРА</b>	
До проблеми використання народньої пісні в пролетарській музиці: Проти одної помилкової теорії (відповідь проф. Я. Полфьорову).— <i>В. Костенко</i> . . . . .	22
Безпритульна ділянка музичного фронту.— <i>Хормайстерська бригада ВУТОРМ'у</i> . . . . .	25
<b>МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ</b>	
Нариси з музичної педагогіки (продовження).— <i>Г. Чубинський</i> . . . . .	29
Сучасна симфонічна оркестра (фагот, контра-фагот).— <i>В. Рибальченко</i> . . . . .	32
<b>З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ</b>	
5 років роботи хору й оркестри Чернігівського Будинку Робітників Освіти.— <i>Ю. С.</i> . . . .	33
На місцях . . . . .	34
<b>БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ</b>	
Музичні видання Всеросійського Т-ва „Музика—Масам“,— <i>В. К.</i> . . . . .	45
<b>НАШЕ ЛИСТУВАННЯ</b>	46
<b>ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ</b>	47
1) Президії ЦП ВУТОРМ'у, 2) С. Богатирьова, 3) Ю. Ткаченка, 4) Ударної композиторської бригади Одеської філії ВУТОРМ'у, 5) Ударної бригади Київських композиторів ВУТОРМ'івців, 6) Ударної бригади хормайстрів ВУТОРМ'у, 7) Колективу Кремінчуцької Окр. капелі.	
<b>ДОДАТКИ</b>	
Зміст журналу „Музика-Масам“ за 1929 рік . . . . .	37
„Гімн Донбасові“, (для високого голосу з ф.-п.)—сл. <i>Т. Масенка</i> , муз. <i>М. Тіца</i> . . . . .	39
„Свято праці“ (до 1-го травня), міш. хор з ф.-п.—сл. <i>Д. Грудини</i> , муз. <i>В. Нахобина</i> . . . . .	} до- да- ток
„Вугільний марш“, на один голос або 2-голосний хор з ф.-п.—сл. <i>О. Роховича</i> , муз. <i>О. Берндта</i> . . . . .	
Марш на теми укр. револ. пісень, для духов. оркестри.— <i>Б. Кожевнікова</i> . . . . .	

## ДО НАШИХ ЗАМОВЦІВ

ПОВІДОМЛЯЄТЬСЯ, що „КНИЖЕКСПЕД“ Видавництва „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ зі всіма його справами й функціями передано до ДЕРЖАВНОГО ВИДАВНИЦТВА УКРАЇНИ

Замовлення на книжки і гроші, що надіслано за них,  
\_\_\_\_\_ передано до ДВУ для виконання. \_\_\_\_\_

Надалі публікації про книжки буде вміщуватися на сторінках видань від імени

## ДЕРЖАВНОГО ВИДАВНИЦТВА УКРАЇНИ

Просимо в майбутньому всі

замовлення на книжки надсилати на адресу:

Відділу поштових відправлень Державного Видавництва України:

Харків вул. 1-го Травня ч. 17, Книгарня ДВУ.

Видавництво „Радянське Село“

Державне Видавництво України



# МУЗИКА МАС

Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ).

№ 1-2 (21)

СІЧЕНЬ-ЛЮТИЙ

1930 р.

## МУЗИКА В СОЦІАЛІСТИЧНОМУ СЕКТОРІ СЕЛА

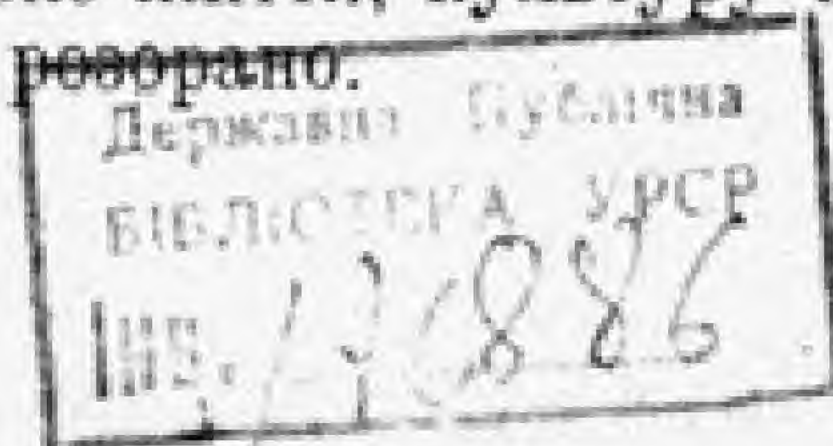


Мереф'янський (Харківщина) музгурток на мітингові колективізації в підшефному селі

Наша країна увійшла в добу повної перебудови на соціалістичний лад народнього господарства й перебудови культурно-побутових відносин. Село, яке ще так недавно жило старим, віками встановленим ладом, обмеженим злиденною смутою

поля й вузькими інтересами своєї хати, сьогодні, соціалістично перебудовуючись, витворює зовсім нові, на соціалістичних же підвалинах збудовані—господарство, громадське життя, культуру та побут.

Межі розорано.





Своє нове життя біднота й середняки будують колективом.

Для завершення перебудови постає питання про використання усіх матеріальних і культурних засобів і скеровання їхнього розвитку для довиконання великих завдань цілковитої соціалістичної перебудови сільського господарства й остаточного знищення рештки капіталістичних елементів—куркуля. Всі засоби, отже й мистецтво, треба скерувати на виконання конкретних завдань, поставити мистецтво на той щабель, коли воно стає органічною частиною загального життя колгоспу, коли його соціальна функція полягає в тому, щоб формувати нову людину, клясово напружену, людину, що з повною вірою, ентузіазмом й енергією працює над побудовою соціалістичного життя.

Якщо поглянути на стан господарської перебудови села, на економічне зміцнення колгоспів і на культурне обслуговування соціалістичного сектора села в цьому процесі, то треба визнати, що між ними утворилися «ножиці»—культурне обслуговування паде задніх. За всяку ціну ці «ножиці» треба звести, бо лише тоді ми зможемо дійти цілковитої соціалістичної перебудови господарства, коли господарчі й суспільні процеси буде зміцнено й закріплено по-перше, клясовим усвідомленням цих процесів, по-друге—високим рівнем загальної й технічної культури колгоспівських мас і потрете—відповідним зростом соціалістичних основ у побуті.

Мистецтво, що править за складовий елемент цілої культурної роботи і культурно-політичного впливу на маси, треба збудувати так, щоб воно спроможне було стати за чинник конкретної допомоги політ-агітації і пропаганди за втягнення решти бідняцько-середняцьких мас до колективів, а в самому соціалістичному секторі стати за чинник активізації мас колгоспівців навколо збудови нових культурних і побутових відносин та формування нової людини, здатної виконати історичне завдання соціалістичної перебудови суспільства.

Тому, в першу чергу, треба перешикувати мистецькі опособи впливу на маси, зокрема піснею й музикою, в тих місцевостях, де ще немає суцільної колективізації сільського господарства. А це значить, що, продовжуючи поширення мережі різних музичних організацій (хори,

капелі, оркестри народних інструментів тощо), треба їх складати в такий спосіб, щоб вони були здатні виконувати певні клясові завдання.

Тільки той музгурток, що складається з наймитських, батрацьких і середняцьких верств села й працює за керівництвом клясово-витриманих, соціально-близьких пролетаріатові людей, спроможен вести через пісню та музику боротьбу з клясовим ворогом, боротьбу за цілковите усупільнення сільського господарства. Отже, перевірка соціального складу гуртків та їхніх керівників, щоб раз на завжди позбутись куркульських, попівських та націоналістичних елементів, є невідкладне завдання сьогодні. Це бо дасть змогу муз. організаціям стати на активні позиції в боротьбі за соціалістичне суспільство.

Не менш гостро стоїть питання з репертуаром. Досі ще можна спостерігати в репертуарі окремих гуртків пісні й музику клясово-ворожого нам гатунку, які, споживаючися широкими масами, лише гальмують зростання свідомості мас та соціалістичну перебудову побуту. Тому треба не лише вилучити з репертуару кулацькі, націоналістичні та інші ворожі пісні і музику, змінивши їх новими революційними, витвореними нашою добою, але й треба повести жорстоку, непримиренну боротьбу з цілими дрібно-буржуазного гатунку явищами в музиці, яко-от: «давидовщиною», «церковщиною», націоналізмом і т. інш. Для цього потрібно піднести клясову свідомість і чуйність мас до розпізнавання музики, зуміти виховати в них марксієвське ставлення до неї й її мови.

З другого боку, гостро треба поставити питання про об'єднання творчої мистецької ініціативи й активності широких бідняцько-середняцьких мас в музичних чи хорових гуртках, цим скеровуючи їхній розвиток в річище громадсько-корисної діяльності. На селі ще є багато музик, що опанували начатками муз. культури самотужки або в армії. Вони складають невеличкі ансамблі для обслуговування різних побутових явищ (весілля, христини тощо). Серед них є багато цінних, здатних не лише до виконавської, але й музично-творчої діяльності. Їхнє об'єднання правитиме за факт, що відкриватиме змогу масовому самодіяльному ми-



стецтву виходити на широкий творчий шлях.

Звичайно, цього приймати за єдиний шлях розвитку творчості не можна. Перед нами постало завдання поєднати два процеси, а саме:—творчість робітничих і селянських колективів з творчістю окремих композиторів і музик, і воно безперечно проходитиме за умов наближення останніх до безпосередньої громадсько-політичної роботи.

Нарешті треба розв'язати питання про нове й чітке настановлення масової самодіяльної музичної роботи. Насамперед, треба відрізнити різне місце й форми масової музичної роботи, а саме: 1) музична робота, як складова органічна частина роботи так званого «мистецького комбінату», цеб-то об'єднання всіх видів самодіяльного мистецтва (драмгурток, живгазета, гурток образотворчого мистецтва, музгурток, хоргурток тощо), 2) музичне обслуговування виробництва, 3) музично-виховна робота (а) серед гуртківців і б) серед населення) в напрямку виховання марксістського погляду на муз. явища й ліквідації музичної неграмотності, 4) музика в побутових явищах (одруження, похорон, звіднини тощо) і 5) обслуговування музикою дозвілля трудящих.

В першому випадку музика вплітається, щільно ув'язуючи і поєднуючись, в усю художню поставу, темою якої є чергова кампанія соцбудівництва, революційне свято тощо. Ясно, що тут музика своєю тематикою й настроями тісно ув'язується з темою постави. В другому разі, музика править за художнє оформлення виробничих процесів, при якнайбільшому втягненні в неї маси (перший вїзд колективу на поле для сївби, жнив, косявиці, оранки, хлібозатотівля тощо або обслуговування музикою відпочинку серед роботи). В даному разі музика має за завдання підносити ентузіазм й енергію працівників-колективістів, вона мусить бути бадьорою, давати зарядку піднесеного настрою організованої праці. Музич-

но-виховна робота має йти по лінії ознайомлення із кращими зразками музичної творчості й освітлення соціальних і економічних коріннів останньої. Музика на дозвіллі—це головним чином музика й пісня масового характеру щодо виконання її: масова революційно побутова пісня, танок, гри, які-б викурили з побуту «соромицьку», «вулишну» й міщанську пісню, згуртовували б населення і на дозвіллі, не даючи збиватися з рейок соціалістичного укладу в особистому й окремому від колективу житті. Нарешті останнє—вишукування нових форм художнього оздоблення похорон, звіднини й інш. подій, зв'язаних з народженням, життям і смертю людини.

Ясно, що у всіх цих формах треба вживати музики й пісні, що тематично й настроями відповідали-б своїм завданням творення нового життя.

Але соціалістична перебудова села викликає потребу не тільки перечистити й перешикувати лави самодіяльного мистецтва, не тільки злити мистецькі процеси самодіяльний і професійний, не тільки відмінити й унести класову чіткість у настановлення мистецької роботи, а й внести організаційну зміну. Треба витягти самодіяльні гуртки з їхніх кутків, а капелі з окрутових міст, треба перетворити їх на гуртки районів, на капелі окрутові, щоб вони обслуговували кожна свій район, свою округу в цілому. Крім того треба йти до утворення й вилучення з існуючих муз. закладів невеликих, зручних для пересування ансамблів, що допомагали-б округовим та районним одиницям. в обслугованні всього терену сільради, району, округи.

В цій перебудові організаційній замаху участі політосвітніх закладів, — мусить взяти участь вся громадськість і насамперед кооперація. Треба, щоб і самі колективи виявили якнайбільше ініціативи й утворили б для цього певну матеріальну базу. Завдання бо звести «ножиці», лезами яких є економіка й культура, є основне завдання будівництва соціалізму.

**Мистецтво—на соціалістичну перебудову села, на соціалістичну реконструкцію всієї економіки, суспільства, культури й побуту!**



# ЗНИЩИМО „ДАВИДОВЩИНУ“,

## ЯК ВИЯВ

## КУРКУЛЬСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ

Потужний розмах соціалістичної реконструкції народнього господарства й культури викликає лютний опір капіталістичних верств, що бачать неминучу свою загибель під непереможним наступом пролетаріату—творця соціалізму. Нині здійснюється чергове завдання соціалістичного будівництва-колективізація сільського господарства й знищення куркуля, як кляси. Не випадково, що саме в цей час у музиці піднімає свою голову і зчиняє лемент так звана „давидовщина“. Найяскравіший виразник куркульської ідеології в музиці—„вільний художник“ Григорій Давидовський, демагогічно прикриваючись словами Леніна і на свій штиб перекручуючи гасло Жовтня „Музика масам“, піднімає лемент про „цькування його творів“ органом НКО УСРР—журналом „Музика масам“ та передовим загоном сучасних українських революційних композиторів. Ось його лист:

*До редколегії журналу „Музика-масам“*

«Искусство принадлежит народу. Оно должно быть понято массами и любимо ими».

Ленін.

Дозвольте, Шановне Товариство, щиро подякувати Вам за ту величезну увагу, якою Ви оточуєте мої муз. твори, бо з того часу, як «Музика Масам» почала ляяти мої твори, тираж<sup>1)</sup> їх сильно виріс, а авторський гонорар (від «Драм-союзу») росте що-місяцю. Ваш журнал рекламував головним чином мого скромного первенця «Бандуру», котру я написав в 1896 р., коли ще був учнем С.П.Б. консерваторії по класу Рим.-Корсакова, а надрукував її в 1909 р. За 20 років ця п'єса витримала 22 видання і розлилась по всьому світу. Да і зараз її вимагають від мене з усього СРСР різні держ. крамниці, клуби, школи й приватні особи, що грають її на роялі. Бабуся не хоче вмірати й очевидно нескоро ще вмере, бо увага до неї світового пролетаріату ще тільки росте.

Історія з «Бандурою» затягнулась на 33 роки. Очевидно єсть якісь серйозні причини її успіху в світовому масштабі. Ставка на несвідомість і музичне дикунство наших слухачів, котрі захоплюються «Бандурою», бита, бо Італійці й Німці (найбільш музичні народи) теж захоплювались «Бандурою» у виконанню за-кордоном Ленінград. Гос. Ак. Капели під орудою професора консерваторії (спец. теоретика) М. Г. Клімова.

Да і під час закордонної мандрівки капели «Думка» публіка вимогала «Бандуру» і інші мої твори («Жизнь Искусства» від 6-III 1928 р., № 10, «Аккапелла заграницей»). Ще більший поспіх «Бандура» має в Америці, де вона (разом з «Україною» та «Кобзою») з 1914 р. друкується у великій кількості. А на території СРСР нема жодного більш менш значного міста, де б не співали, або не чули «Бандури». В Нью-Йорку Московська трупа «Летучая Мышь» Баліїва на протязі кількох місяців з аншлатами виконувала «Бандуру» під орудою гр. Кагана і в супроводі пантоміми (Прикладую американські газети — «Правду» з м. Філадельфія від 28-XII 1928 р. та «Народню Волю» з м. Скрептона від 29-XII 1928 р. та 6 російських газет).

Але моя творчість не обмежується одною тільки «Бандурою»: я написав понад 80 опусів, в тім числі 2 хорові опори, кілька поем, фантазій, сюїт, романсів, арій, дуетів, тріо, квартетів і т. і.

Де-хто з укр. молоді самопевно і з запалом кричить, що «твори Д-го не суто-українські, інтернаціональні, аматорські» тощо.

Це нагадує цькування Чайківського прибічниками «кучкистів» за те, що він, мовляв, не суто-російський композитор та що його твори «ординарны и безсодержательны». Але це не стало йому на перешкоді заповнити весь світ.

І я пішов не по шляху свого професора-кучкиста, а по шляху (терновому<sup>2)</sup>),

<sup>1)</sup> Подаємо листа, зберігаючи мову й ортографію оригінала. Ред.

<sup>2)</sup> Очевидно автор хотів сказати: «тернистому». Ред.



але славному) Чайківського: я пишу не так, як вимагає російський, чи український стиль, а так як велить мені моє натхнення. І я ніколи не пошкодував, бо в цьому як раз і полягає секрет успіху моїх простеньких творів. Ще учнем консерваторії я вирішив раз назавжди не писати про хор складні речі, незрозумілі для простого народу, при чому вже в 1-му виданні «Бандури» в передмові я заявив, що її я призначую не для українців тільки, а також і для народів інших націй, т. є. я пишу для всього світу. Так воно і сталося. Але музичний світ розділився на дві не рівні групи: перша група (з кількох десятків, чи сотень укр. «кучкистів» та їх прибічників) весь час ганьбить мене й кричить, що «давидовщину» треба знищити, а друга група (з кількох мільйонів людей, що розкидані по всьому світу,—селян, робітників, інтелігенції та високоосвічених музик) завжди вітає мене в тисячах листів, дякує мені за працю й щедро платить мені авторські, т. є. одні щиро мене ненавидять (пізніше червонітимуть за цю «стару неправду», що триває з царських часів), а другі ще щиріше люблять мене. Деж тут істина? А істина, як кажуть, повинна бути посередині.

Отже слово моє буде до тебе, люба укр. молодь. Дозволь своєму старшому товаришу по мистецтву дати тобі щире по-

раду: пам'ятай, що твої твори (хорові) тільки тоді житимуть, як що їх зрозуміють і полюблять маси, як каже Ленін. Але ти хочеш піднести маси до розуміння складної музики?

Знай, що на це треба добрих півсторіччя, а може й більше. Не забувай, що у нас зовсім неграмотних громадян більш, як 60%.

Бери приклад з Л. Толстого та М. Горького: якою простенькою, зовсім зрозумілою мовою вони написали свої великі твори. Забудь на час про свою вченість (народу вона зовсім без діла) і пиши про хор просто, але красиво і з запалом. Да покинь ти раз назавжди ці божевільні дисонанси, а Іа Міло. Славнозвісний композитор Стравинський, каже, ми зараз у композиції підшли до грані какофонії та що треба вертатись до Глинки, до його простоти гармонії та мелодійності. Отже іди, моя люба укр. молодь, по шляху щирого служіння народу: пиши, диригуй, учи молодшу зміну, по мірі свого розуміння піднось культуру, виконуй до кінця свій громадський обов'язок перед світовим пролетаріатом. Але головного не забувай: *«Искусство должно быть понятно массам и любимо ими»*.

Гр. Давидовський

16-IX 1929 р.  
Ростов-Дон.

### *Наша відповідь добродіям „давидовським“*

Понайперше. В другому листі до нашої редакції Гр. Давидовський пише: «Дуже радий, що ви організуєте дискусію відносно моїх творів на сторінках «М. М.» Краще пізно ніж ніколи... знищити стару неправду—цитування моїх творів, що триває з царських часів і по сей день»...

Марно сподівається добродій Давидовський, що ми будемо вступати з ним у дискусію. Дискусіювати можна і треба в питаннях спірних, що потребують змагання різних думок,—явище-ж «давидовщини» і для нас, і для всякого іншого, хто підходить до оцінки музики і всіх музичних явищ з погляду ідеології пролетаріату, творця соціалістичної батьківщини, є явище цілком ясне—ясні соціальні коріння цього явища, ясні й ідеологічні прагнення його виразників, які цілком викриває аналіз текстів і музики

одного з цих виразників, Давидовського, подана нижче.

Подруге. Явище «давидовщини» це є зв'язане лише з прикрої слави ім'ям Гр. Давидовського. «Давидовських» у нашій порівняно хоч і молодій українській музиці є чимало,—назвімо хоча б імена Коханського, Присовського, Ів. Сер. Лисенка. Ярославенка і за ними десятки менш або й зовсім невідомих їхніх наслідувачів-музик, про існування й творчість яких довідуємося з тих творів та дописів, що їх надсилається до нашої редколегії, і які десь по глухих закутках УСРР, так що й добратися трудно, насаджують ту «давидовщину».

Наше завдання — шляхом докладної й усебічної аналізи творів Давидовського, як найяскравішого виразника й ідеолога «давидовщини», розкрити її класово-во-



роже пролетаріятіві єство та прагнення перед очима робітничо-селянських мас, які в головним об'єктом діяльності «давидовських» і виявити перед тими масами ставлення до «давидовщини» передових лав радянської музичної суспільності, тим допомігши пролетарській суспільності спільними силами викоринити, випекти це зло з нашого музичного життя, поставивши певні вимоги щодо цього і до наших державних та професійних органів.

Отже:

У безсилій злові, разом із куркульством, ідеологом якого він є, почувачи неминучість своєї загибелі, зарозумілий «вільний художник» дійсно «вільно» тлумачить наш похід проти «давидовщини»... «продовженням цькування його творів з боку чорносотенців, а потім петлюрівців».

«Ще за царя Миколая,—пише він,—почалося цькування моїх творів, потім завдання «знищити давидовщину» від чорносотенців перейшло до петлюрівців (під Стеценко і компанія), а при більшовиках ганебну спадщину царату взяла до своїх рук невеличка група українських музик на чолі з редколегією «Музика Масам»...

«Буду дуже Вам вдячний, як що й Ви во ім'я правди підніміть свій голос проти цієї старої неправди, що триває вже десятки років і котра вигнала мене з України ще в 1925 році. Україна стала мені мачухою, а я все-таки люблю її (див. текст поеми «Принадниця») і болю душею за нею» (цитуюмо з листа Гр. Давидовського до наркома освіти УСРР т. М. Скрипника).

Безшардонну брехливість такого тлумачення, що є дійсно «вільним художеством» з метою спекуляції, не трудно розкрити, бо Давидовський залишив чимало документів про те, як він «боровся» із царатом та петлюрівцями.

Ось перший документ (див. далі): фотознімок з реклами Давидовського.

Як бачимо за надто «простий народ» вважає Давидовський нашу пролетарську суспільність, коли вважає, що після цього хтось повірить, ніби цаський уряд його утискував.

За віщо? Чи не за «Гімн царю освободителю», добродію Давидовський? Чи може за церковні «песнопенія ангельськія» про «благочестивішого, самодержавнішо-

го»? Чи за інший і не малий музичний крам Давидовського, що йшов на справу обдурювання й гноблення трудящих, як от «хваліте ім'я господне, хваліте раби» й інше?

ОЗНАЧЕННЯ МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ

Вышли изъ печати произведенія  
свободнаго художника

## Г. М. Давидовскаго.

арт. гол.

„Бандура“ фантазія (7-е изданіе)	1 р. 80 к.
„Кобза“ (продолженіе „Бандуры“)	
(4-е изданіе)	70 к. 50 к.
„Україна“ поэма (3-е изданіе)	70 к. 50 к.
Гимнъ Царю-Освободителю	25 к. 25 к.
„Милость мира“ и „Тебе поемъ“	30 к. 30 к.
„О всецѣлая Мати“	25 к. 25 к.
„Въ молитвахъ всеусынающую“	25 к. 25 к.
„Хвалите имя Господне“	25 к. 25 к.
„Нивѣ отпущаеши“ (для тебора, альта или баса)	25 к. 25 к.
Сугубая ектезія	25 к. 25 к.
„Свѣте тихія“ и малое славословіе	25 к. 25 к.
„Благочестивѣйшаго“	25 к. 25 к.

Продаются во всѣхъ большихъ музы-  
кальныхъ магазинахъ.

Складъ изданій у автора (Ростовъ н/Д.).

Та-ж і не за «Бандуру» та «Кобзу», бо ж то твори, як побачить читач далі в аналізі їх, цілком «благонадійні»,—недурно-ж дозволяли їх друкувати та й у кількох виданнях (див. рекламні показники творів Давидовського).

А от і ще документ. Це вже як «доказ» «переслідування» Давидовського петлюрівцями!—опера Давидовського «Під згук рідної пісні». Досить глянути на обгортку—повний асортимент аксесуарів петлюрівщини: *жовто-блакитна хоругва, крива шаблюка, кобза і т. д.*





А далі та жовтоблакитна хоругва фігурує й не тільки як символістична краса на обгортці, а й діє у фіналі опери, що її становить жива картина \*):

Хор співає „Б'ють пороги“ Галя спочатку слухає спокійно, силкуючись не кашляти. Але потім хвилюється все більш і більш. На словах „Нема Січи“ з'являється жива картина, гарна жінка, в українській обідраній одежі, прикована цепом до чорного стовпа. Бліде, замордоване лице її вираз страждання. На стовпі чорна дошка з надписом:

Україна Збоків стоїть два чоловіка з звірючими лицями. невідомої національності: один замахнувся сокирою над головою жінки, другий великим ножом погрожує їй те-ж. Галя, уздрівши цю картину, тихо ридає. На словах „Спава Україні!“ (36-й такт від

конця)—друга картина. „Україна“ в гарнім убранні, в сьйві, ласкаво протягує до Галі праву руку; начеб-то благословляючи її, а в лівій руці держить жовто-блакитну хоругву з надписом: „Обніміте-ж, брати мої, найменшого брата“. Біля ніг „України“ лежить повалений чорний стовп і цеп.

Хто ж повірить, що переслідували Давидовського петлюрівці, коли й для них та жовтоблакитна хоругва була, як і для нього, символом «самостійної неньки-України», символом тих їхніх класових прагнень, що їх викрито й висвітлено нині в процесі «Спільки Визволення України», що їх і самі члени СВУ кваліфікували, як поневолення трудящого люду України, як боротьбу з рабською, як продаж трудящих в ярмо європейського капіталу й імперіялізму.

А увесь зміст, ідея опери? Їх чітко визначає подана нижче аналіза, як замасковану романтикою казаччини та «чистою любов'ю до рідного краю» *войовничо-фашистську ідеологію куркуля й дрібного буржуа-інтелігента*, що нині чинить лютий опір соціалістичній перебудові економіки, суспільства й культури.

Навіть завзяті ватажки СВУ визнали свою контрреволюційну роботу й покалися, а Давидовський хоче прикритися посиленням на те, що його твори цькували чорносотенці й петлюрівці: як же, мовляв, можна їх цькувати нині.

Це Давидовському не вдасться!

Хіба це цькування, коли Музкомітет при центральній раді доручив Давидовському диригентську й педагогічну роботу?

Не визнавали його Стеценко й Кошиць? Так це тому, що й для них творчість і ідеали Давидовського були надто реакційні.

А от пізніше—правильно: проти Давидовського поведено похід, але-ж не петлюрівцями, а передовим загоном українських революційних музик, що перші на Україні викинули гасла «Жовтень—у музику» та «музика—масам» і повели боротьбу з реакційними націоналістичними елементами серед музик. Отже, вигнала Давидовського з України не «стара неправда, що триває десятки років», а це-

\*) Текст ремарки до живої картини подаємо фотознімком з 78 стор. клявіру опери.

Характерно, що оперу цю видано в час між виданням «Святий боже» та «Благочестивейшого».



Давидовський каже, що «Україна стала мені мачухою, а я все-таки люблю її і болію душею за нею». Що Давидовський болів душею за Україну, в це ми віримо. Але за якою? Не за радянською, ні! А за тою, що вмерла 12 років тому, але ще живе в його «мріях» і якій він «присвячує решту життя свого». Ось як він її собі уявляє: *краєм, «где все обильем душил», країною солом'яною, волячою, кріпацькою.*



Хіба для радянської України потрібні оці твори Давидовського, що відбивають його «мрії» і що є продукцією «решти його життя».

### КОРОВАЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### Содержание документа

Гр. Давидовского.

1. Балакура. Героическа фантазия. III с. изд. Парт. . . . .	1 р. 40 к.
Голос . . . . .	4 р. — к.
2. Кобза. (орос. „Балакура“) 18-е издание Парт. . . . .	1 р. 50 к.
Голос . . . . .	1 р. 60 к.
3. Надгробия рідної землі. Героич. опера . . . . .	1 р. 40 к.
Голос . . . . .	1 р. 40 к.
4. Радзич. Поэма из оперы „Смерть Котляревского“ Парти- тура и голоса . . . . .	— р. 80 к.
5. Лубенские відьма. Шутка. Партитура и голоса . . . . .	— р. 80 к.
6. Вальс „Махонин“. (Один. ор.) Парт. и гол. 70 к.	} Писовери „Черто- га вісн“
7. Запорожский марш. Партиз. и голоса . . . . .	70 к.
8. Ой, у лузі, лузі. Партитура и голоса . . . . .	70 к.
9. Шч. Дуэт и хор . . . . .	70 к.
10. Мубань, сюита из 12 укр. песен (окончание трилогии „Балакура—Кобза—Кубань“. Парт. (печатанная) . . . . .	1 р. — к.
Гол. (рукописи) . . . . .	4 р. — к.
11. На чужбині. Поэма. I с. изд. Партитура и голоса . . . . .	— р. 70 к.
12. Гімн Махонин. Партитура и голоса . . . . .	— р. 70 к.

**ПРОДАЮТСЯ В РУКОПИСИ.**

„Тон казан Тарас“, сикта Токст Тарас Мавучин.

13.	Часть I а) „Души мои“, б) „Они горят“, в) „Од села“	Партитура	1 р. 50 к.
14.	II „Заступила черна хмара“	Партитура	1 р. 20 к.
		Голоса	1 р. 50 к.
15.	III „I смернее i ситнее“	Квартет и хор. Парт.	1 р. 50 к.
		Гол.	1 р. 80 к.
16.	IV „Вино поелась в Ужизни“	Партитура	— р. 50 к.
		Голоса	1 р. 20 к.
17.	V „На-всерад постернали“	Трио и хор.	
		Партитура	1 р. 50 к.
		Голоса	1 р. 50 к.

18	Часть VI „Ям бы мило анха“. Дуэт и хор. Партитура . . .	1	р. —	27
	Голоса . . .	1	р. 50 к.	
19	„VII. Заповит“ (песня). Дуэт и хор. Арт. и гол. . .	1	р. 70 к.	
20	„VIII. Бьютъ пераги“. Поэма. Арт. и гол. . .	3	р. —	
21	„IX. Гзуты“. Поэма (песня). Solo и хор. Партитура и голоса . . .	—	р. 70 к.	
22	„X. Така й дола“. Арт. Solo. Арт. и гол. . .	—	р. 80 к.	
23	„XI. Защебече солонейки“. Романс Solo. Партитура и голоса . . .	1	р. —	
24	„XII. Уарины“. Поэма (песня). Партитура Голоса . . .	1	р. 10 к.	
	Все 12 частей — партитура и голоса . . .	30	р. —	
25	Марш „Смута“ (инталь орк.) . . .	Партит.	80 к.	
26	„Примадица“. Поэма . . .	Парт. 1 р.	50 к.	
27	„Гриць мене, моя маме“ . . .		50 к.	
28	„Добрый вечер, дачник“ . . .		50 к.	
29	„Марш смуря“ (Шалости смуря) без слов. Поэма . . .	Партитура	10 к.	
30	„До мого с мечка“. Романс . . .		60 к.	
31	„Ой, ти, Грицько“. Дуэт . . .		50 к.	
32	„Нахайтесе широк“. Топо . . .		50 к.	

На оверле „Нерома“ (на оверле)

Отдельные ММ из оперы "Под звездами".

30.	"Од, на гор" и "Гукнема"	Партитура	80 к.
31.	"Приветия" (мюзикал оркестра)	"	80 к.
32.	Трич "Украино, Украина"	"	1 р.
33.	Дует "Журба" (Стог гор)	"	80 к.
34.	Дует "Прощай, моя радость"	"	50 к.



29. "Баламуты" 2125	70 м.	Из оторы Через-
31. "Механизм" 2125	70 м.	
40. "Русская"	100 м.	

Выписывающие от автора за переплатку не платят.

Адрес: Ростов на Дону Григорию Митрофановичу Давидовскому.



І праві робітники м. Миколаєва, коли пишуть: «Творчість Давидовського та його погляд на мистецтво ми кваліфікуємо, як чужі нам і вимагаємо заборонити продаж, розповсюдження й виконання його творів... Ми соціального замовлення Давидовському не давали... Трудящим такі композитори не потрібні».

Так розцінюють творчість Давидовського *пролетарі України*, а за Давидовським—«увага до неї світового пролетаріату ще тільки росте». Росте, добродію Давидовський, увага пролетаріату, але в напрямку *остаточного винищення «давидовщини»*, як *явища ворожого пролетаріату*, і *ваша ставка на світовий пролетаріат, на «успіх в світовому масштабі» —бита!* І коли ви посилаєтеся на італійців і німців, що вони, мовляв, «захоплювались «Бандурою» (де докази того?), то (колиб б і так) ми знаємо, що і в Італії, і в Германії, і скрізь знайдуться *класово-близькі вам верстви*, що їм *ваша творчість* буде по душі. А вірніше—для буржуазної Європи були всі ваші музичні «малоросійські» вибрики тою дикунською, варварською екзотикою, тою «развесістою клюквою», що їх знаходила Європа і в «великоруських оркестрах» та «хорах донських казаків», складаючи які недобитки білогвардійщини жебрачили по кафе та ресторанах Європи. А «академічна» марка Ленінградської капелі зовсім не гарантує її *правильної радянської лінії*.

Вимагали, каже Давидовський, «Бандури» і од «Думки». Так. Але ж *ті, що вимагали і «Ще не вмерла Україна»*.

І не ми, а ви, д. Давидовський, член радянської організації «Драмсоюз» мусите за це червоніти.

Посилається Давидовський і на рецензії американських газет. Ми їх перечитали уважно: хвалять. Але... невеличка дрібничка: похваляє Давидовського... *його добрий знайомий і навіть агент по розповсюдженню його творів* тр. Магницький.

А от на Україні (Давидовського «стара неправда витнала з України 1925 року», то йому здається навпаки) немає жодного більш-менш значного міста, *де б співали «Бандуру»*. Живе ж вона іще по тих закутках, де ще тримаються ідеологічні родичі «вільного художника»—дядьки та церковні регенти.

За Давидовським—його авторський гонорар росте, бо «М.-М.» «рекламує» його твори. Ні, не тому, а тому, що Давидовський нині (на превеликий жаль,—це помилка т. т. з РСФРР) концертує з капелю по РСФРР і виконує виключно свої твори, за що й одержує авторські.

Ми не зупинятимемось на порівнянні Давидовським себе з Чайківським та на його мрії «заполонити увесь світ». Це справа, як правильно каже професор М. Гринченко, медицини. Зауважимо лише ще раз: ми проти «давидовщини» не за те, що це музика «неукраїнського стилю», а тому, що *стиль та ідеологія цієї музики є стиль та ідеологія ворожої пролетаріатові класи*, що *ця музика є ворожа зброя*, що *вона прагне процес будівництва соціалістичного суспільства, соціалістичної культури загальмувати*, що *вона не хоче вмирати, одходити в історію, бо не хоче одходити в історію куркульська класа*, що «давидовські» *ведуть і досі свою отруйну шкідницьку роботу проти диктатури пролетаріату*.

За це, а не за те, що твори «давидовських» прості, нескладні. Що може бути простіше за масові двоголосні пісні, які пишуть наші композитори? Хіба не прості, не мелодійні такі пісні, як-от «12 косарів», «Грими, грими», «Вперед, народе, йди» й інш.? Але з них ми маємо при простій фактурі, при дійсно зрозумілій робітничо-селянським масам музичній мові—пролетарський і бідняцький зміст та тематику, в них бринять почуття пролетаря й бідняка, що ведуть героїчну боротьбу за творення соціалістичного майбутнього. І ці пісні стали дійсно масовими! А чи став масовим хоч один «простенький» твір Давидовського? Ні! Чи знайшли «Давидовські» музичну мову трудящих мас? Ні,—вони годують маси одрижкою старого, мовою церкви, гонимництва й п'яної ботеми.

Та й не тільки простеньку музику треба масам. Не за «добрих півсторіччя, а може й більше», а за десять років маси дійшли до розуміння й опанування складної музики. Он Дніпропетровські металісти вже два роки тому виконували 9-ту симфонію Бетговена, ставили опери, от робітники-миколаївці грають «Нескінчену симфонію» Шуберта, Бетговенову увертюру «Еґмонт», харківські металісти на українських народніх інструментах (бандурах, сопілках, лірах й інш.) вико-



нують твори Бетговена, Россіні, кліюбні хори співають твори Шуберта, Шумана, Танєєва, Гайдна, Вагнера.

Нечуваними кроками іде культурний розвиток нашого суспільства. А «давидовські» проповідують, що «народу вчепність зовсім без діла», як куркуль проповідує, що селянинові без діла трактор та колективи. Хай же не забувають ці проповідники, що робітник і бідняк-селянин навчилися розпізнавати свого класового ворога, навчилися й давати йому належну одсіч.

Характерний збіг фактів: «єфремовщина» з СВУ намагалася захопити під свій вплив українську молодь. Давидовський теж закінчує свій лист закликом до «любої української молоді». Марні надії, добродію! Може вам і вдасться пімати на гачок якихось Павлушкових та Ма-

тушевських, а взагалі до молоді—зась! Он вона, об'єднана в комсомолі (притадайте: наш журнал є й органом Комсомолу України), в АПМУ, в АРКУ, в ВУТОРМ'і, в Т-ві «Музика Масам», каже вам: «геть руки од пролетаріату, од бідняцько-середняцьких селянських мас!».

І коли вже «давидовські» оперують словами Леніна, то треба сказати, що ті слова вже здійснюються: маси навчилися розуміти мистецтво, зрозуміли й мистецтво «давидовських», зрозуміли його класову суть і саме тому викидають його на смітник історії, воно бо заважає тим масам творити свою державу, свій лад, суспільство й культуру.

І коли наука «єфремовщини» «давидовських» не навчила нічого, то тим гірше для них

Редакція журналу «Музика-масам»

## ЩО ТАКЕ „ДАВИДОВЩИНА“ І ЧОМУ МИ З НЕЮ БОРЕМОСЯ

Перед нами гарно видрукована на гарному паперові листівка з портретом поважної людини. На звороті — список музичних творів, — пропонується придбати такі: «Бандура», «Кобза», «Під згуки рідної пісні» (хорова опера), «Лубенська відьма», «Вальс кохання», «Гімн коханню» й інш. Деякі з них мають тираж, нечуваний для музичного твору, так: «Бандура» видана 22 виданням, «Кобза», — 18 виданням.

Вас дивують ці тиражі, вас інтригують ці назви, так незвичні в наші часи, ви шукаєте відповіді і... надібуєте на заголовок: «Хоровые произведения свободного художника Гр. Давидовского».

Все зрозуміло: перед вами каталог творів одного з відоміших по Україні й Союзові композитора, ви впізнаєте його картку, яку не один раз в минулому бачили на афішах та на численних листівках-проспектах, що їх часто одержували на свою і службову й домашню адресу.

Перед вами та людина, прізвищем якої охрещено цілу течію в музичній творчості на Україні, навколо якої вже кілька років точиться жорстока боротьба.

Назва «давидовщина» часто-густо лунає на сторінках нашої преси, в деклараціях музичних організацій, поряд з такими назвами, як «малоросійщина», «церковщина» і т. д.

Чому ж така непропорційність поміж десяткотисячними тиражами, величезною

популярністю, з одного боку, і тим тавром ганьби, що його кладе на творчість ніби поважного композита — слово «давидовщина»?

Хто ж такий Давидовський і що таке «давидовщина»?

### I.

Є два типи композиторської творчості.

Перший, коли композитор відображає процеси життя, ідеї у нових, винайдених ним музичних образах. Геній композитора полягає в тому, щоб винайдений ним образ був водночас новим, несхожим на інші і разом — зрозумілим для широких кол. Творячи нові музичні образи такий композитор збагачує музичний досвід свого споживача, поширює його сприймальні здібності на нові музичні явища, виховує смак і т. д. Є друга категорія композиторів, композиторів в лапках, бездар, що йдуть по лінії найменшого опору. Їхній метод творчості дуже простий, але разом з тим і дуже ефективний: вони беруть улюблені, в певних колах, популярні мелодії, музичні звороти і повертають їх тій масі в улюблених нею звичних, шаблонних формах.

Джерелом надхнення для таких композиторів є міщанська люмпенпролетарська пісня, кафешантанна п'яницька лірика, «циганська» екзотика і т. д. Твори таких композиторів з боку своєї фактури є убо-



гий німецький шаблон, надзвичайно бідний своїм гармонічним змістом (здебільшого основні ступені мажорного чи мінорного ладу).

Давидовський належить до другого типу композиторів, він переносить в царину хорової пісні всі елементи властиві творчості т. зв. композиторів «легкого жанру».

Яку музичну тематику використовує Давидовський? Це будуть — «Баламути», «Гоп мої гречаники» («Кубань» і «Лубенська відьма»), «Гей не дивуйте» («Україна», «Б'ють пороги»), «Рече та стогне» («Кубань»), «Взяв би я бандуру», «Де згода в сімействі» («Під згуки рідної пісні»). Зустрінете навіть деякі звороти, що нагадують «Коль славен» («Україна» стор. 7). Отже, Давидовський щирою рукою використовує тих пісень, що їх співали-переспівали малоросійські трупи і що міцно увійшли в побут і смаки українця-міщанина. Тут Давидовський іде знайомою легкою стежкою — од смаків свого споживача.

Стилеві властивості творів Давидовського і їхня побудова?

Відправною точкою творчості Давидовського є гармонічний стиль, стиль примітивного хоралу, в його примітивному викладові. Тим то так багато в творах Давидовського подібного до звичних в церкві творів Бортнянського (останній незрівняно талановитіший за Давидовського!),

Архангельського й інших. Той же арсенал гармонічних засобів (тоніка, субдомінанта, доміананта, септакорд), той же солов'ячий сльозавий мінор, ті самі сольні скремих голосів. І коли, припустім, слухаєш «Учітеся брати мої» (з «України»), то дивуєшся: чому безбожника-атеїста Шевченка одягнено тут у церковні шати? Коли слухаєш музику «Слава Україні» («Україна», «Б'ють пороги»), то поряд постає образ ура-мажорного церковного «концерту».

Правда, треба зазначити, що в у Давидовського й індивідуальні риси, які переносять уяву слухача в інший бік. Це будуть: запровадження на хор імітації інструментального акомпаніменту («Кумбрень-брень» в «Кобзі») і, навіть, механічне перенесення форм і інструментальної музики на хор («Вальс кохання», постійний супровід хору в його операх), широке використання співу із замкненими устами, а також суто-натуралістичне уподібнення («Вжжж» — імітація вітру в «Лубенській Відьмі»). В принципі заслуговуючи на увагу, ці засоби в такому оформленні, в якому їх подає Давидовський, знов таки своїм натуралізмом, своєю чисто-зовнішньою «ілюстративністю», розраховані на невибагливі смаки (подібно до похабного анекдоту, чи натуралістичного «нутра» аматора-актора), є нехудожній лубок, що його нічим не можна виправдати.

Andantino. M. M. J. = 100.



(„Україна“)



(„Кобза“)





(„Кубань“)



(„Вальс кохання“)



(„Лубенська відьма“)

Нарешті — побудова творів.  
Тут Давидовський має свої улюблені шаблони. Поперше, це буде форма, що наближається до кантатної (хор, сольо, ансамблі), але в примітивному викладі; подруге, це буде форма «сюїти» (за термінологією самого композитора) чи форма «попурі», як правильніше буде визначити цю форму. Суть її полягає в нагизуванні підряд різноманітного матеріалу, пов'я аного лише елементарною, примітивною ладовою логікою. Так написано: «Кобзу», «Бандуру», «Україну», «Кубань». Форма попурі по суті є періодична схема, цебто — найпримітивніша метода організації музичного матеріалу, позбавлена майже всякої художньої вартости.

За мистецькою кваліфікацією твори Давидовського — це робота аматора, добре знайомого з хором, але мало обізнаного на музичній художній творчості. Учити-ся на творах Давидовського нема чому. Хіба лише тому, як не треба писати творів.

## II.

Оповідання, поезію, картину легко перевірити з погляду їх ідеологічного настановлення, класового змісту, — легко тому, що там є сюжет, словесний образ, поняття. Музика значно утруднює цю аналізу тим, що музичні образи виходять за межі словесного поняття й упираються в царину емоційних \*) образів. Проте, коли перед нами лежить вокальний твір,

то справа полегшується, бо, аналізуючи зміст тексту, що його музика має поглибити, коментувати, ми тим самим аналізуємо і настановлення всього музичного твору.

Твори Гр. Давидовського поділяються на дві нерівні групи: вокальні (переважно хорові) і фортеп'янові. Звернемося до вокальних творів.

Спробуємо перевірити їхній словесний зміст, виявити, які думки, ідеї композитор уподобав і пропагує своїм мистецтвом, світогляд якої класи він своїм мистецтвом відображає.

Добір тем у Давидовського дуже й дуже обмежений.

Давидовського дуже цікавлять теми ліричні. Але лірика його тяжить до оспівування мотивів кохання. Це не являло б собою чогось незвичайного, коли б Давидовський не трактував би цього кохання в банальних, набридлих нам ще по «малоросійських п'єсах і театрах» формах. По тексту це кохання Галі й Гриця з вічними обіймами, слізьми, розлукою й іншими атрибутами сентиментальної малоросійської мелодрами, —

«Стануть собі обіймуться, —  
Співа соловейко —  
Послухають розійдуться  
Обоє раденькі

(«Защебече соловейко»)

по музиці це нудні, тисячу разів переспівані вальси, тину вальсів, що їх без упи-ну «пик» Присовський та інші йому подібні (див. «Вальс кохання» й зразок)

\*) Емоція — почуття, переживання.



Tempo di valse.



Або такі теми:

«Стоїть гора високая,  
Попід горою гай,  
Зелений гай, густесенький,  
Неначе справді рай.

Під гаєм в'ється річенька,  
Як скло вода блищить,  
Долиною зеленою  
Кудись вона біжить.

Як хороше, як весело  
На білім світі жить».

(«Журба»).

Спиняючи свою увагу на цьому «ідеологічному», надто далекому од сучасності, образкові, композитор по суті приймає цей дрібно-власницький життєвий ідеал і своїм мистецтвом пропагує його.

Цікавлять Давидовського й інші теми. Наприклад, поема про «Принадницю», чи за ремаркою автора — «злостною кокетку», «садистку»:

Вам, любі юнаки, лицарство палке,  
На спомин лишаю я сльози свої.  
Зазнайте ж всю правду: принадна пан-  
нянка

Лихіша гієни й страшніша змії...

Роздряпавши серце своє,

Як дрантя нікчемне,

Покине тебе...

Життя все пожує, бо знищено ща-  
стя,

А з серцем розбитим чи варт уже й  
жити?

І далі — патріотична, націоналістична  
сентенція, політичного характеру:

Свій нарід повинно любити...

Великий таланливий нарід...

Дозволь тобі, любий, віддати свої мрії

І решту життя присвятити тобі.

Що то за «любий, великий таланливий  
нарід», ми вже бачили.

Побачимо і далі.

А от іще «твір» — про «лубенську відь-  
му», що, принаджуючи лубенських п'я-  
ниць, агітує: «Не потрібна нам культура,

я трошу її, руйную». На думку автора  
«відьма ця свята та божа ще і досі тут  
лютує, і паскудить всю культуру», і «час  
вже зборкати цю дуру». Цей «екзотич-  
ний» сюжет з антихудожнім текстом і за-  
розумілою тематикою автор подає як  
«антирелігійну» (?) пісню.

А ось група творів, так би мовити по-  
літичного настановлення, де автор про-  
водить політично-виховавчу роботу над сво-  
ім споживачем? Яке ж це настановлен-  
ня?

«Україно, Україно, рідна наша нень-  
ко!

Сльозми й кров'ю обливалося ширее  
серденько,

Як вороги плюндрували, як в неволю  
брали

Діток твоїх, запорожців в кайдани ку-  
вали.

Та не вмерла твоя слава, єсть вона і  
буде,

Докіль сонце світить, докіль живуть  
люде.

І та слава сяє в піснях, в піснях старо-  
давніх. \*)

Що батьки й діди співали і нам заві-  
щали.

Хай же линуть твої пісні пташками  
по світу

І розкажуть усім дітям, які в тебе  
діти.

І багацько пройде років, століття про-  
лінуть,

А безсмертні твої пісні довіки не згя-  
нуть.

(«Україно, Україно — тріо, слова  
й музика Давидовського).

Цей твір, що його слова належать ком-  
позиторові, по суті дає досить вичерпую-  
че уявлення про світогляд Давидовсько-  
го, як митця. Його захоплює романтика  
минулого України, а не тієї дійсності, що  
палала жорстокою класовою боротьбою

\*) Підкреслення моє. П. К.



поміж визискуваною «холопською» верствою проти польського фєвдала чи то проти української старшини. Його підносить романтика України гетьманської, кармазинної, старшинської. В образах цього минулого він вбачає те майбутнє, що його належить прагнути. І шляхом до цього майбутнього є непереможна «чудодійна сила» української пісні.

Ця ідеологічна концепція — відтворити через пісню славне героїчне минуле гетьманської України — концепція знайома. Вона червоною ниткою, приймаючи різні варіанти, просякає світогляд цілої низки соціальних прошарків українського суспільства, починаючи від слов'янофілів, народників і кінчаючи есефами \*) й УНР (Українська Народня Республіка часів Центр. Ради), що пісню хтіли нажити політичний капітал (еміграція УНР'ївської Укр. Національної Капелі за кордон в 1918-19 р.). Це концепція українських капіталістичних, буржуазних, націоналістичних, соціал - фашистських елементів. В різні часи вона діалектично міняла свої соціальні функції, то будучи за революційно - деструктивного чинника (часи царату), то набуваючи реакційного, консервативного значення (доба Жовтня). У Давидовського, вона, ця концепція, з акцентом на «чудолійну» політично-організуючу силу української пісні, є оснiвна, центральна в його світогляді. Він широко використовує такі теми, як «Запорізький марш», «Гей не дивуйте» і т. д.

У Шевченка його приваблюють не соціально цінні мотиви протесту скривдженого селянина, а саме ці романтичні елементи («Б'ють пороги», «Було колись», «Думи мої», «Заступила чорна хмара» та інш.). Але, беручи текст Шевченківський, він музичними засобами штучно підкреслює ці улюблені ним ідеї, тим то на темі «Слава України» будує Давидовський гучні фінали (див. «Україна» і «Б'ють пороги»).

Давидовський пише навіть дві опери на цю тему: «Перемога пісні» й «Під згуки рідної пісні», де зазначену вище концепцію викладає цілком виразно і конкретно: «Національність не вмере до тої хвилини, докіль житимуть її пісні, пісня багато де чому повчає людей і завжди бу-

дить у них кохання до рідного краю; а для того українська пісня, каже батенько, мусить бути найдорогшою, найсвятішою річчю для нас українців» («Під згуки рідної пісні» стор. 7).

А в фіналі своєї опери «Під згуки рідної пісні» Давидовський стає цілком одвертий, не криє під романтикою минулого свого прагнення до України, але України жовтоблакитної. Під звуки хору на текст Шевченка «Б'ють пороги» — він подає символічну живу картину, що має визначити ту Україну:

*«Україна в гарнім убранні в сяйві ласкаво протягує до Галі праву руку, начебто благословляючи її, а в лівій руці держить жовтоблакитну хоругву... Біля ніг України лежить повалений чорний стовп і цеп»* (ст. 78, підкреслення наше. П. К.).

Здається, додавати до цього не потрібно нічого, — все зрозуміло. Давидовський чітко і ясно висловив свої прагнення до України унерівської, до України буржуазної, фашистської. Навіть те, що оперу написано десь перед лютневою революцією, і що тому вона ніби відбиває політичний світогляд композитора, що не пережив ще Жовтня, не спостерігав будівництва пролетарської української державности, ми не можемо прийняти як пом'ягчуючих обставин. Бо: Давидовський на сьогодні не тільки від неї не одрікся, але й свідомо пропагує її своїм споживачам в рекламних листівках, на яких (на жаль) стоїть віза Донокріту, і якими (видно в багатотисячних тиражах) він закидає школи соцвиху, капелі, хорові гуртки, окремих музичних робітників і т. д.

Отже «згуки рідної пісні» для Давидовського не є невинною мрією закоханого в своє мистецтво композитора, — це є одверта політична зброя, це є одверта агітка з боку ворожих пролетаріатові сил.

Ось і весь обсяг тем, ідей, що їх пропагує Давидовський своїм мистецтвом.

Досить обмежена тематика, але, правда, дуже яскрава. Це коло образів — типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для українського просвітянина, для українського фашиста, співцем котрих Давидовський по суті і є.

### III.

Виступаючи з привітальною промовою підчас зустрічі в Москві українських письменників 1928 р., А. Луначарський винув дуже влучну думку: царський

\*) Есефи — соціалісти-федералісти, що нині фігурують на процесі СВУ.



уряд, забороняючи розвиватись українській культурі, лишив, проте, вільну щілинуку — «скоморошество», «сміховисько», (так уже водиться з давніх часів: кожен феодал оточував себе «скоморохами», «шпілями» й «грецями»). Відціля й постанала «малоросійщина» у всіх її формах: і милий серцю обивателя «гопак і горілка», без якого не обходилася ні одна вистава театральна т. зв. «малоросійських труп», відціля й «галушки з салом», «садок вишневий», «край, где все обильем дышет», «ленивые хохлы» й інші стандартизовані образи, що й до нині їх можна зустрінути на сторінках деякої частини руської, «художньої» і навіть «наукової» літератури, і що й до нині постають в уяві міщанина й обивателя, коли йде мова про Україну.

І дійсно, звести все складне життя української селянської бідноти, з його злиднями, класовою нерівністю, боротьбою до «гопака», «ковбаси та чарки», до «ніжного», а часом і «нещасного» кохання, як це робили «малоросійські» театри й драматурги, примусити суспільство дивитися через штучно-побудовані окуляри, очима ситого феодала-землевласника, для якого українські лани дійсно «обильем дышат». Чи не в це дійсною соціальною природою того явища, що його звано «малоросійщина» і що ним царський уряд буржуазної і дворянської верств затушковував очі суспільства на українську дійсність?

«Малоросійщина» припала до смаку міщанській дрібнобуржуазній верстві різних національних гатунків, бо вона ніби віщувала їй класове замирення на самому небезпечному фронті — на селі, тим, що плекала образи ситого «з салом і пампушками» дрібновласницького, глитайського життя на селі («і садок, і ставок і зелений гайок»). Російські націоналістичні верстви втішало воно тим, що, мовляв, «хохол» цілком вдоволений зі своїх «галушок» та «малоросійських пісень» і нічого іншого не потребуватиме, а українське міщанство було вдоволено тим, що мало змогу чути «рідну мову» і «рідних пісень». Взагалі «малоросійщина» припала до смаку як буржуазно-капіталістичним елементам, так і дрібно-буржуазним міщанським шарам всіх національностей колишньої Росії, тим то «гопак та чарка» та «малоросійська» пісня стали улюбленим гостем театральної естради на терені Росії аж до нашого часу. Тим то нині, ко-

ли Жовтнева Революція, скинувши ярмо феодала і капіталу, оголила кісткяк жорстокої непримиренної класової боротьби в оповитому «зеленими гайками» українському селі, коли бідняк і середняк усвідомили себе, як класу, було оголошено нещадиму війну «малоросійщині». «Малоросійщину» женемо і з театру, і з музики, і з побуту, і з науки, і з усього життя. Її женемо, як машкару, оману, зброю класового ворога. Її погнав український пролетар, український бідняк!

Але за межами Радянської України, де складний процес творення пролетарської української культури ще мало відомий, куди ще не дійшли голоси, що виявили дійсну класову природу «малоросійщини», остання як злочинець, що затаїв своє дійсне обличчя, робить свою отруйну роботу. І робітник, якому показують «малоросійщину», як українську національну культуру і який довірливо сприймає її як національну культуру колись пригнобленої нації, а міщанин і російський шовіністичного настановлення дрібний буржуа з вищенаведених причин втішаються нею, плескають їй. Тимто «малоросійські трупи», що їх жодної немає на Радянській Україні, тусто вкривають театральні площадки Радсоюзу. Тим то, навіть у Москві в «Паркові Культури й Відпочинку» ще минулим літом можна було «втішатися» «універсальним» мистецтвом добродія Орленка, що водночас і на Бандурі грав, і гопака танцював, й інші штуки виробляв. Тим то, коли Ленінградська Академічна капеля подорожувала по Європі, то репрезентувала українських радянських композиторів «Кобзою» й «Бандурою» Давидовського (!). І по своїй дрібнобуржуазній простоті душевній художні керівники цієї академічної капелі вважають, що ці твори хороше, «художнє», політично потрібне діло робили.

Хто ж такий Давидовський і що таке «Давидовщина»?

Багато говорити не доведеться — «давидовщина» — це рідна дочка «малоросійської культури», це мистецтво дрібновласницьких шарів глитая, «інтелігентаміщанина», що прибравши зовнішньо-національних рис, вважало і вважає себе за репрезентатора національного українського музичного мистецтва (так само, як вважає себе репрезентатором «нації» — буржуазія, видаючи свої інтереси за інтереси всього суспільства). Солодкими, де-



шеви́ми, міщанськими мелодіями «давидовщина», хоче затушувати велетенську живу пісенну культуру живого селянства, що перебуває в постійній класовій боротьбі, своїми обмеженими, примітивними, спрощеними формами, гармоніями, вона тягне свого споживача назад од музичного поступу, стаючи за неперебориму стіну поміж цим споживачем і процесом зросту, збагачення музичної культури. Були часи (це дуже давні часи), коли твори Давидовського несли позитивні соціальні функції, пропагуючи українську мову,

ідеї «визволення України» на засадах буржуазного гетьманського ладу, як протест проти імперіалістично-колонізаційної політики царського уряду, але нині в часи творення пролетарської України, «давидовщина» перейшла в діалектично-протилежну фазу — стала за чинник шкідницький, контрреволюційний.

Тим то «давидовщині» оголошено війну на Радянській Україні, тим то її руками пролетаря і селянина женеться з терену УСРР і всього Радянського Союзу.

П. Козицький.

## ТРЕТЕЙСЬКІ СУДДІ — ПРО ТВОРЧІСТЬ І ДІЯЛЬНІСТЬ Гр. ДАВИДОВСЬКОГО

*ВІД РЕДАКЦІЇ: Сподіваючись знайти підтримку з боку відповідальних радянських робітників та музичних діячів Гр. Давидовський у своєму листі до редакції зазначив:*

*«Своїми «Третейськими суддями» (по дискусії) я запрошую В. М. Верховинця (Полтава), Ів. Ф. Галкина (м. Єнакієво) та Віт. Вас. Нагорного (Харків).*

*Нижче ми й подаємо думки т.т. В. Нагорного та В. Верховинця про творчість та діяльність Давидовського. Тов. Галкин на наше запитання відповів, на жаль, не по суті поставленого питання. Отже, редакція лишає тов. Галкину можливість висловитися в дальших номерах журналу.*

### **ПРО «СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА» Гр. ДАВИДОВСЬКОГО**

У Галичині музичні кола (музиканти, диригенти і хори) дивилися на твори Давидовського як на «сурогат, який нічого не дає; тому солідні диригенти їх ніколи й не виконували.

Приїхавши на Україну 1907 р. я на щастя познав у коло наших київських музик, особливо під вплив Лисенка, і ніколи не цікавився творами Давидовського. Але-ж трапився випадок, за котрий Давидовський мабуть і по сей час мені вдячний і певно розраховує на мої симпатії до його, а саме: одного разу запросили мене хористи трупи Садовського проспівати з ними першу пісню в його «Кобак» в одному із дивертиментів після вистави театральної. Цей інцидент поспував був на деякий час мої відносини з Лисенком і більш я тої пісні не співав.

У перших хвилях революції збіглося в Київ чимало сил музичних. З'явився Горілов, підняли на ноги старенького Калішевського, запропонував свої послуги й Давидовський. Йому Музкомітет при Центральній Раді був доручив деяку роботу, вислали його провадити диригентські курси в Житомирі, довірено було йому якусь роботу педагогічну в державній драматичній школі, але між Стеценком і Кошицем з одного боку і Давидовським — з другого не було згоди, бо вони були проти визнання й поширення його творів. Від співаців, які пізніше співали під моїм керівництвом, я чув не раз, що він гарний педагог і хормайстер, але сам об цім не міг переконатися. Ввічливість до нього при зустрічах пізніше, як до літньої людини, а ще й те, що мені ніколи не приходилося виступати з критикою його творів,

дає йому право думати, що я його визнаю як композитора і що колись зможу йому стати в пригоді.

Помиляється Давидовський, бо коли стати в пригоді, то хіба тільки тим тисячам музик, що чекають від редакції «Музика Маса» певної критики його творів, певної орієнтації й шляху, на який ступити тоді, коли кому прийде́ться мати справу з репертуаром пера Давидовського.

На мій погляд занадто рано почув Давидовський самозадоволення, як мабуть і зарано випущено його із стін царської консерваторії з титулом «свобідного художника». Мене цікавить чи колишня царська консерваторія дала-б якому небудь руському композиторові звання «свобідного художника» за те, що він зібрав би самі наймізерніші популярні пісні й обробив би їх? Ні!

Отже, гадаю, що «свобідний художник» Давидовський дістав диплома тільки тому, що він для російської консерваторії був «малоросс» і не брався творити руську музику, за яку б червоніли ті, що дали йому «свобідного художника». Чи обробив він хоча кілька суто-народних пісень? Чи знайомився він хоч з тими збірками народних пісень, які збирали етнографи, і наші, й російські, й польські, що в них мав право користуватися кожний композитор. Ні, він вважав чомусь за свій обов'язок зупинитися виключно над такими «холодними» пісеньками, як «Взяв би я бандуру», «Іхав козак за Дунай», «Ой лопнув обруч» і інші подібними шедеврами низькопробних мелодій і безамістовних пісень, солоспівів та любовних дуетів типу «Скажи мені правду».



Давидовський був: 1) «свобідний художник» без смаку й уміння підбирати матеріал для своєї творчості, 2) диригент, який шукає для своїх творів різних ефектів для впливання на слухача й знаходить їх у надмірному застосованні мормондця та імітації інструментів і 3) «Поет», що сам творить «поезію» і навіть оперні лібрета. (Ну, вибачайте, коли хтось з поетів визнає за ним хист не віршомаса).

Отже ця «тойця» вбила й приглушила в ньому людину з диригентським талантом, бажання упертої праці над собою.

Отже, хто такий Давидовський? Композитор з невеличким творчим багажем і з величезними претензіями на визнання його українськими музичними колами, як українського композитора, через те тільки, що його, мовляв, «по цілому світі знають, визнають і поважають».

Чи може він бути композитором нашого великого «сьогодні». Ні! Бо щоб таким стати треба сміло порвати із старими традиціями, прилюдно визнати за собою свої помилки, нікчемність своїх

праць. Але на це він не піде. Йому на це не дозволить амбіція «свобідного художника» й його твори, якими він так дорожить і які він стократ більше любить ніж Терешко з «Суєти» свого Матюшу.

Лишається лишні обговорити його роль, як диригента і хормайстра. На цьому полі він може бути дуже корисним, але при умові, що репертуар для його праці в капелі складуть ті органи, які стежать за музичним вихованням широких мас.

Отже, коли відповідні органи музичні, як у даному разі журнал «Музика—Масам», перестерігають широкі маси від «давидовщини» на музичній ділянці, то в першу чергу мусять почути той клич політустанови й не допускати шкідництва й оман на тих ділянках, які їм доручено провирати й керувати.

Отоді всякі «Кобзи» із своїми «чарами» та «розпачами» самі відсіються або пойдуть собі в Америку з Балівими та Катанами розважати звиріднілу буржуазію.

В. Верховинець

## ОЦІНКА ТВОРЧОСТИ ГР. ДАВИДОВСЬКОГО Й «ДАВИДОВЩИНИ» РЕДАКЦІЄЮ «М.-М.» Є ВІРНА.

В розмові з нашим співробітником тов. В. В. Нагорний, ознайомившись з листами Давидовського та змістом відповіді редакції на них, висловив думку, що Давидовський, як диригент, є кваліфікований спеціаліст і його слід би використати, як використовує рандвлада спеціалістів у інших галузях. Що ж до Давидовського-

композитора та його творчості й діяльності, рівно як і «давидовщини» в цілому, то оцінка їх редакцією журналу «Музика-Масам», а також висновки, що з неї випливають, є цілком вірні, бо ідеологія цієї творчості є безперечно ідеологія УНР'івська.

## РОБІТНИЧА Й МУЗИЧНА РАДЯНСЬКА СУСПІЛЬНІСТЬ ПРО „ДАВИДОВЩИНУ“

**Трудящі соціального замовлення Давидовському не давали і їм такі композитори не потрібні**

Музична суспільність м. Миколаїва з обуренням відзначає яскраву чужість Давидовського інтересам робітничої класи.

Ніхто не сумнівається в тому, що писати композиції, творити можна при певному надхненні. Але це надхнення жодного разу не підказало Давидовському, що треба перестроїтися на героїку наших днів, у музиці відбити героїчні зусилля пролетаріату в соціалістичному будівництві. Очевидно такі настрої цілком чужі «надхненню» Давидовського.

Давидовський пише: «Я раз і назавжди відмовився писати складні твори для простого народу». Давидовський у робітничій класі, в пролетаріаті бачить отой «простий нарід». Давидовський не дійшов ще до мислі, що цей «простий нарід» зовсім не такий простий, що він вже навчився не тільки розуміти, але й ставитися критично, що «простий нарід» напрочуд талановитий і з властивим йому ентузіазмом будує соціалістичне суспільство.

Своїм листом, композитор Давидовський яскраво демонструє свою чужість робітничій класі. Ми соціального замовлення Давидовському не дава-

ли, тепер тим паче давати не будемо. Трудящим такі композитори не потрібні. Ми обійдемося без них. Ми вже маємо свої кадри пролетарських композиторів і підготовлюємо нові. З ними ми будемо працювати. Вони—наші, пролетарські композитори і будуть творити нашу музичну літературу.

Окружне Миколаївське Правління Товариства «Музика масам».

Голова Правління У. Зельцер.

**Творчість Гр. Давидовського і його погляд на мистецтво — чужі робітництву. Позиція Давидовського — антирадянська**

Ми цілком підтримуємо думку Миколаївської філії Т-ва «Музика масам» і додаємо, що сучасний момент вимагає всю роботу, зокрема й мистецьку скерувати на соціалістичний шлях, на користь усім трудящим.

Творчість гр. Давидовського та його погляд на мистецтво ми кваліфікуємо як чужі нам і вимагаємо од відповідних органів заборонити продаж, розповсюдження та виконання його творів.

На сторінках журналу «Музика—Масам» треба докладно розглянути антирадянську позицію гр. Давидовського.



Вимагаємо рішучих заходів проти діяльності «композиторів» гатунку Давидовського.

З доручення оркестри робітників Миколаївського заводу ім. Марті.

Художня рада: Красніков, Леонтенко, Манілов, Студенко, Єфремів, Немісенко, Васильєв.

**„Давидовщина“ виховує шовіністів і міщан, боротьба з нею—одно з гасел ВУТОРМ'у**

Нині Радянський Союз провадить велетенську роботу по соціалістичній реконструкції свого господарства й культури. Мобілізуються всі засоби для гартування потрібних для боротьби й будівництва залізано-непохитних пролетарських кадрів. Музичне мистецтво, в особі кращих його представників проголосило самообілізацію, під гаслом: «Композитори, музиканти, вчені—на соціалістичний фронт!».

І ось у цей час рупор міщанської верстви, просвітянської малоросійщини, оспівувач ідей «перемоги рідної пісні» під жовтоблакитним прапором, співець романтики гетьманського порядкування, провінціального дрібно-буржуазного патріотизму та інш. ідей, що їх Жовтнева революція викинула на «смітник», «вільний художник-композитор» Давидовський має сміливість скаржитися на те, що його «кушка композиторів» супроти волі мільйонів трудящих утискують і не дають змоги працювати для України.

Не кушка композиторів поставила добродія Давидовського поза життям, а непереможний хід Жовтневої революції, для якої його творчість не тільки не потрібна, але й шкідлива, особливо в даний відповідальний момент, коли такі «перли творчості» добродія Давидовського, як його «Бандура», «Кобза», «Україна», «Під згуки рідної пісні», «Лубенська відьма» й ін. можуть виховати лише шовініста, можуть покрити плісчавою, іржею міщанства. А Жовтню потрібне міцне, крицове суспільство, потрібна вольова людина нашої історичнішої в історичних доби.

Ми давно проголосили рішучу боротьбу з «давидовщиною», а не самим Д. Давидовським, і доведемо її до кінця.

Президія ЦП ВУТОРМ'у.

**Місце „давидовщини“ — в музеї, як ганебного знаряддя царського ладу проти трудящих.**

Розцінювати творчість Давидовського треба на тлі соціально-економічного життя. Царський уряд і керівні дворянсько-буржуазні кола кол. російського суспільства намагалися всілякими засобами підкорити собі трудящі верстви української людності, щоб інтенсивніше експлуатувати їх. Вони намагалися усякими засобами довести, що українська трудяща людність є дикунська, що інтереси її не сягають далі вареників, „нелупленої бараболі“, горілки, гопака та фізіології кохання. Вони намагалися „українство“ втиснути в тісні лабеті самозакоханого „просвітянства“, „малоросійщини“, спрощеного, нікчемного, дикунсько-некультурного життя. І цю свою ганебну справу панівні верстви великою мірою (а може й найбільше) переводили через наших же „земляків“, що щиро й запопадливо ставали їм до послуг. Саме в цьому і полягає соціальна функція творчості й діяльності гр. Давидовського.

Нашій добі соціалістичної перебудови суспільства вона абсолютно чужа й ворожа, бо вона є

решткою тяжкої спадщини царського ладу, і її місце в музеї, як певного знаряддя ганебної пам'яті царату проти трудящих.

Управа Київської філії ВУТОРМ'у

**Музика Давидовського сприяє розвиткові консерватизму**

Одеська композиторська майстерня ВУТОРМ'у вважає кампанію, що її підняв журнал «Музика—Масам» проти музики гр. Давидовського, за цілком правильну, бо колектив майстерні розцінює музику гр. Давидовського по тематиці та фактурі (не вважаючи на те, що автор її людина музично освічена) музикою, що сприяє розвитку консерватизму чухолупного «хахлацького», брехливо висвітлює скарби української народної музичної культури й ні в якій мірі не відповідає ідеологічному настановленню радянського українського музичного мистецтва.

Композиторська майстерня вважає за зайве зупинятися на самохвальстві гр. Давидовського (див. його лист), а оперування цитатами з Леніна розцінює як спекуляцію.

Майстерня вважає, що вся пролетарська суспільність мусить продовжувати упергу й рішучу боротьбу за знищення музики подібного напрямку й змісту до її повного винищення.

Голова О. Чишко.

Секретар В. Шаравський.

**Явище „давидовщини“ є частка музично-культурного процесу, яке треба розкрити і вижити.**

На мою думку, гр. Давидовський в своїй рекламній декларації дав зразок старого типу естрадного композитора, для якого основним лозунгом є таке твердження: критерієм визначення правдивості мистецького твору, навіть більше—правдивості пролетарського твору мистецького, є сприймання його масою—приймає вона твір,—він є зразок справжнього пролетарського мистецького твору, в противному випадкові місця йому немає. Гадаю, що таке твердження то є «шовінізм». Опреділення соціальної цінності твору далеко не обмежується таким критерієм. Застосування тільки його—означає створення вдячної бази для міщанського оточення музичного, якого ми ще далеко не позбавилися. Отже, оперування такими аргументами аніж не може бути виправданням композицій Давидовського.

Надзвичайно смілива аналогія: Чайковський—Давидовський—наводить на думку, чи немає тут «манії величності»? Але це вже сфера не музики, а медицини.

Явище «давидовщини» на мою думку не зв'язано з одним тільки прізвищем цього композитора; він є частка, хоч і значна, цілому процесу, який і треба розкрити і вижити.

Мик. Грінченко.

(Історик музики, ВУТОРМ).

**Музика Давидовського характеризує собою „Малоросію“ і все, що зв'язано з цим поняттям й ідеологією.**

На мою думку в музиці Давидовського є всі дані не тільки для 22-х, а й для двохсот видань, що характеризують собою «Малоросію» і все, що зв'язано з цим поняттям, з цією ідеологією.

Я вважаю, що давно пора почати найжорсткішу боротьбу з «малоросійщиною» аж до перегляду всього «малоросійського» репертуару й ви-



лучення всіх цих халтурних шкідливих ідеологічно творів з продажу й обігу.

**М. Скорульський.**

(композитор, Волинська філія ВУТОРМ'у).

**Переспівування „рідної України“ — розраховано на ідеологічно-художні смаки міщанства й дрібної буржуазії.**

Тематично Давидовський і нині залишився на старих позиціях, — переспіває «рідну Україну» по старому, сумними мінорами, з дешевими ефектами, на ідеологічно-художні смаки слухача з шовіністичних міщанських та дрібно-буржуазних кол.

Таку творчість вважаю за безперечно шкідливу. Твори Давидовського й подібного їм характеру треба вилучити з репертуару й продажу, прикривши і власну «крамничку» гр. Давидовського.

**Я. Парфілєв.**

(Волинська філія ВУТОРМ'у, музика-теоретик).

**Творчість Давидовського є прояв дрібно-буржуазної, просвітянської стихії в українській музиці.**

Асоціація Революційних Композиторів України (АРКУ) вбачає в творчості Гр. Давидовського виразний прояв дрібно-буржуазної, просвітянської стихії в сучасній українській музиці. Ворожклясову суть цієї стихії не можуть заховати тенденції автора зафарбуватися під співця пролетарського музичного мистецтва.

Поза ідеологічно невитриманим змістом творчості гр. Давидовського, левне заперечення викликає і формально-технічний бік останньої. Малоросійщина, псевдо-народні звороти і риси, неглибока й малохудожня трактовка, зловживання дешевими, розрахованими на міщанські смаки, художніми ефектами — отакі характерні ознаки творчості Гр. Давидовського. Під впливом часу вони аж ніяк не змінилися. І коли до революції подібні творчі властивості, можливо пасували до благонадійно-патріотичного змісту речей цього композитора, то в сучасний момент вони просто вражають своїм анахронізмом, не кажучи вже про інше.

Українська радянська музична суспільність, здається, не раз реагувала на низьку з худож-

нього боку литому вагу творчості Гр. Давидовського та на невідповідність змісту останньої до ідеологічних завдань нашого часу. За цих умов намагання Гр. Давидовського апелювати до почуття «мільйонних мас світового пролетаріату» (!!) та порівнювати себе з Чайковським — можна пояснити лише, як манію величності зарозумілої людини.

**Бюро АРКУ.**

**Соціальне коріння ідеології „давидовщини“ — в міщанських, дрібно-буржуазних націоналістичних прошаруваннях.**

Ініціативна група по створенню Асоціації Пролетарських Музик України, ознайомившись з творами гр. Давидовського, констатує:

1. Ідеологічне настановлення цього явища має за соціальні коріння міщанські, дрібно-буржуазні, націоналістичні прошарування, що час од часу висувують виразників цієї ідеології і в музиці.

2. Вплив такої музики шкідливий через: малоросійщину, церковщину, міщанство, глибоке просвітянство, спрощеність та неписьменність, тобто через те, проти чого зараз бореться пролетаріат на музичному фронті.

3. Текстуальний зміст — шовіністичного ґатунку з настроями, на які спиралася в своїй роботі «ОВУ». Як «хвильовізм» так і «давидовщина» незримо сидять на лаві підсудних.

4. Не кажучи вже про сучасний стан музичної культури, «творчість» Давидовського безперечно відігравала негативну назадняцьку роль своєю антикультурністю та підлабузницьким виспівуваннями царського та петлюрівського режиму.

5. Апеляції спекулянта від музики Давидовського до «многомільйонного пролетаріату всіх націй» обурює нас і приводить на підставі вищенаведеного до таких висновків:

а) піднести питання про негайну заборону видання та виконання цієї «макулатури»;

б) вилучити з ужитку всю музичну літературу Давидовського (як це зроблено з «легким жанром» у Москві);

в) провести серед робітничо-селянських мас роз'яснювальну кампанію з організацією низки показових судів, концертів, лекцій і т. ін.

**Ініціативна група по створенню АПМУ.**

## НАШІ ПРОПОЗИЦІЇ

Розцінюючи явище «давидовщини» як прояв і зброю дрібнобуржуазних націоналістичних верств на ділянці української музики й цілого українського музично-культурного процесу, і беручи до уваги особливу шкідливість впливу «давидовщини» на робітничо-селянські маси в добу соціалістичної перебудови економіки, суспільства й культури Радянського Союзу і зв'язаного з цією перебудовою загострення класової боротьби, ми, підтримані думкою робітничої та музичної радянської суспільності, вважаємо за конче потрібне:

1) Поставити перед Управлінням Мистецтв та Головлітом НКО УСРР питання про докладний перегляд всіх творів Гр. Давидовського та ідеологічно й художньо близьких йому композиторів (див. вище) і заборону розповсюджувати та виконувати ті їхні твори, що будуть визнані за шкідливі;

2) Поставити перед Управлінням Мистецтв НКО та профспілками УСРР питання про пе-

регляд репертуару капель, ансамблів та музично-хорових самодіяльних гуртків з метою вилучити «давидовщину» з репертуару цих музичних організацій.

3) Через Управління Мистецтв НКО УСРР поставити перед Головлітом НКО РСФСР та інших радянських республік питання про заборону різним капелям та гурткам цих республік репрезентувати українську музику «давидовщиною».

4) Поставити перед Обллітом Ростову н/Дону питання про заборону друкувати шкідливі твори Давидовського та рекламний матеріал про них, а також про заборону Давидовському поширювати свої твори особисто та через приватних його контрагентів.

5) Поставити питання перед поліграфробітниками Ростову н/Дону про припинення ними друкування шкідливих творів Давидовського та рекламного матеріалу про них.



# ВКАЗІВКИ ПОРЯДКИ ДОВІДКИ

## В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

(Стаття 4-та)

### ОЗНАЙОМЛЕННЯ З ГУРТКОМ

Якість хорових гуртків далеко не однакова. І тому диригентові треба перш, ніж розпочинати роботу з гуртком, добре ознайомитися, що являє собою цей гурток. Не зібравши заздалегідь відомостей про гурток і не взявши їх на увагу, диригент може легко опинитися перед несподіваними труднощами.

Перш за все диригент, що починає працювати, повинен дізнатися про установку минулої роботи гуртка, а також про те, як засновано гурток, скільки є активних членів, які перспективи до поширення гуртка, соціальний склад членів гуртка, якої якості голосовий матеріал гуртка, як забезпечені голосами кожна з хорових партій, як досі одвідувалися репетиції, який репертуар, якими методами провадив гурток підготовчу роботу і в яких формах вона проходила, яка причина відсутності диригента, чи причини зміни попереднього, які правила внутрішнього розпорядку гуртка, чи має гурток свій орган керування, як ставиться до роботи гуртка установка, при якій він працює, і населення і т. д. Діставши ці відомості, диригент мусить дізнатися про думку щодо гуртка місцевих органів (політосвітніх, професійних, партійних, громадських) і в погодженні з ними та з керівниками своєї установи виробити план роботи гуртка, її методів і форм та настановлення.

### ПРО ПІДГОТОВЧУ РОБОТУ ДИРИГЕНТА ТА ДИРИГУВАННЯ

Підчас виконання будь-якого музичного твору, можна по суті відрізняти подвійну роль диригента, що тісно сплітаються: *рахування такту і саме диригування*.



Рахування такту є цілком механічна діяльність, що має на меті за допомогою руху палички диригента подавати части-

ни такту і тим досягти своєчасної і однакості співзвучності співу всіх учасників. Звідси зрозуміло, оскільки важливо, щоб усі рухи палички були короткі та певні. Крім того рухи слід робити не всією рукою, а тільки кистю, що має кращий вигляд і не так утомлює.

Щоби диригента добре було видно співакам, він повинен стояти вище над хор.

Рухи диригента підлягають певним правилам: *опускання руки* визначає сильну частину такту, а *замах*—слабу.

Різний рахунок тактів, що найбільше зустрічаються тактується рухами палички таким чином:

  При 2-дольному такті ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$ ).

При 3-й 4-дольному такті:

ліва	$\left\{ \begin{array}{cc} \text{на } \frac{3}{4}, \frac{3}{2} & \text{права} \\ \frac{3}{4} & \text{рука} \end{array} \right.$	права
рука		рука

Незначні зміни в темпі, загаяння чи прискорення визначається прискореннями чи загаяними рухами палички. «Фермато» витримується з піднесеною паличкою. «Затакт» дехто подає, відраховуючи повний такт, що хоч і точно встановлює темп, але шкодить красі диригування. Деякі диригенти починають «затакт» з замахи палички, як частини такта. Оскільки є кілька способів подання «затакту», то про спосіб, що його обирає диригент, треба повідомити гурток.

Під диригуванням у вузькому розумінні слова розуміється вживання засобів, за допомогою яких диригент прагне визначити внутрішній зміст твору. Отже, диригент повинен заздалегідь вивчити

\*) Попередні статті зміщено в „М.-М“, №№ 3/4, 6 і 10/11 за 1929 р.



зміст твору, що досягається пильним вивченням партитури. При цьому треба брати до уваги:

1. Розвинення думки тексту і засоби, якими композитор пристосовує музику до тексту.

2. Як розвивається темп і які зустрічаються відхилення від нього.

3. Які є динамічні відтінки, що їх застосовує автор.

4. Модуляції і те, як вони проходять в окремих голосах.

5. Фразування (докладніше пояснення цього буде дано далі у розділі про підготовку до репетиції).

По такому вивченні партитури, в уяві диригента складеться повна картина музичного твору, яку залишається тільки передати через виконання хору. Нема чого говорити, що суто механічного відраховування тактів тут не досить. Паличка диригента повинна жити емоціонально. Довгі повільні удари визначають зв'язане виконання<sup>2)</sup>. Сильні місця потребують широких розмашних рухів рук<sup>3)</sup>. Короткі, швидкі рухи палички визначають жваве виконання<sup>4)</sup>.

Крім відмін у рухах диригента треба звернути увагу на деякі спеціальні рухи, як наприклад застиглі вгорі руки на гучній ферматі, закруглі рухи при зніманні звуку в кінці твору або фрази і т. д. А також і зміни обличчя, наприклад: бажаючи виконати яке небудь місце, особливо ніжно, диригент держить ліву руку горизонтально приблизно в рівні з прудьми, вимагаючи особливо могутнього й важкого виконання—він допомагає довгим замахом не тільки правою, а й лівою рукою. Критичні місця підкреслюється підніманням указового пальця лівої руки. «Крешендо» і «декрешендо» визначається так: лівою рукою описується відповідної міри дуга зліва направо і назад. Коротке хитання лівої руки в горизонтальному стані визначає, що хор повинен стримати силу звуку. Повільне піднесення голови та руки визначає, що сила звуку падає.

Так само певне значення має і вираз очей диригента. Радісний блискучий позір свідчить про добрий хід виконання.

Гострий погляд визначає вимогу найвищої уваги. Між іншим диригент мусить пам'ятати, що він повинен запалювати співаків, а не збентежувати. Отже, грізний позір за неувважність чи помилку лише погіршить виконання.

Крім цих перелічених знаків та виразів кожний диригент має ще свої власні засоби надати виконанню певної виразності. Головна умова при цьому є та, щоб співаки були обізнані про всі ці рухи й знаки диригента.

Головне правило для диригента є: диригуй вдумливо, спокійно та гідно. Жодних перебільшень, а особливо жодних небажаних засобів привабити до себе увагу публіки, в міру широкий жест, спокійна постать і максимально виразні рухи.

Деякі диригенти рахують такт не за вищевказаними правилами, а відзначають тільки окремі наголошені звуки. Цілком зрозуміло, що при такій методі диригування ритм хитається і все виконання підводиться під небезпеку. Інші диригують надто високо піднесеною рукою, мало не над головою, інші кидаються від одного голосу до другого, щоб відзначити нову фразу, чи нове підсилення звуку.

Один відомий диригент ставав до публіки не спиною, а боком, щоб публіка могла стежити за його «виразними рисами свого обличчя». Коли ж ритм із-за цього диригування починав хитатися, він тупотів ногами, картинно вистукуючи кожний такт.

Один молодий диригент, якому довелося керувати хором уперше, захотів показати своє незвичайне диригування. Він протягом цілої хвилини держав обидві руки високо піднесеними, обертаючись праворуч і ліворуч на хор, на публіку і коли давав перший удар, гримнули звуки такої сили, що були зовсім недоречні в даному творі. Кожне «стакато» одрублювалося мов сокирою. Він майже ставав навколішки, широко відкривав обійми, щоб потім на «декрешендо» ніби притиснути весь хор до грудей. А на «сфорцато» робив такі рухи, ніби хотів пронзити хористів паличкою. На обличчях і слухачів, і хористів була стримувана веселість, яка наприкінці вибухнула щирим сміхом.

Отже ми бачимо, що всяке афектоване поводження диригента і кожний непотрібний і перебільшений рух може легко пошкодити там, де свідоме та достойне диригування тільки підвищить успіх.

<sup>2)</sup> Як наприклад у першій куплеті „Заповіту“. *Ред.*

<sup>3)</sup> Як у тому ж „Заповіті“ на словах „і вражою злою кров'ю волю окропіте“. *Ред.*

<sup>4)</sup> Як у „Вічному революціонері“ М. Лисенка. *Ред.*



# ТРИБУНА

## **Музкурс**

### ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ В ПРОЛЕТАРСЬКІЙ МУЗИЦІ

Від редакції: В своїй статті «Старовинна народня пісня в світлі матеріалізму» (проти неонародництва в музиці й етнографії), уміщеній у журн. «Прапор Марксизму» № 1 за 1929 р., Я. Полфьоров робить спробу розв'язати проблему використання народньої пісні в сучасному муз. культурному процесі, зокрема в творчості. В № 10-11 «Муз. Мас.» було подано висновки т. Полфьорова в цьому питанні і критику цих висновків т. А. Вадімовим. Нині подаємо критику тих висновків т. В. Костенком. З огляду на важливість даного питання для української, особливо сучасної музики закликаємо й інших композиторів, музик-учених та муз. діячів висловитися в цій справі на сторінках нашого журналу.

#### ПРОТИ ОДНОЇ ПОМИЛКОВОЇ ТЕОРІЇ

(Відповідь проф. Я. Я. Полфьорову)

У своїй праці «Старовинна народня пісня в світлі матеріалізму» (тези статті див. у «Муз.-Мас.» № 10/11-29.) проф. Я. Полфьоров — порушив надзвичайно важливе й актуальне питання про характер і напрям сучасної української музичної творчості та про впливи на неї народньої пісні. Що правда, виразна тенденційність мислення автора й деяка парадоксальність та зплутаність його висновків до певної міри зменшують цінність зазначеної праці. Проте це не позбавляє, зрештою, певної значимости в цілому й чималої ваги окремих місць останньої (марксістське висвітлення зародження й еволюції масової пісні, правильне визначення ролі етнографізму в нашій музиці тощо).

Одна з найголовніших хиб праці Я. Полфьорова, що насамперед впадає в око — це плутанина автора, щодо можливості використання старовинної пісні в сучасній музичній творчості. А. Вадімов цілком правильно відзначив її в своїй статті (див. попередній № 10-11 «Музика-Масам»). Полягає зазначена плутанина в тому, що Я. Полфьоров не дотримав до кінця бодай і парадоксальної, але все ж суб'єктивно обґрунтованої думки про шкідливість для нашого часу користування з старовинної народньої пісні. Правильно зваживши надзвичайний інтерес української радянської суспільности до народньої пісні, як ґрунту нашої

музики, Я. Полфьоров зробив, так би мовити, «поступку» суспільности, припустивши у вигляді лише голого мелосу чи музичної форми користування з старовинної пісні, і цим звів на нівець усю логічну концепцію своєї праці. Але докладно не будемо спинятися на цьому й перейдемо до інших моментів праці.

Я. Полфьоров, указуючи на впливи народньої пісні на нашу музику, **ввесь час іменує першу «старовинною»**. Він очевидно добре знає, що народня творчість (у тому числі і музична) є живий творчий процес, що відбувається навіть за наших часів. Що це так, видно хоча б з цитат, наведених у зазначеній праці Я. Полфьорова. У передмові до своєї збірки, Ліньова цілком виразно говорить про подібний процес творення нової пісні на Полтавщині (цитуюмо з праці Я. Полфьорова, стор. 70): «Новая песня складывается под влиянием нарождающегося нового мировоззрения, новых условий жизни... казацкие и чумацкие песни за последнее время стали забываться». Сам проф. Полфьоров трохи нижче теж так говорить (стор. 71): «К. Квітка, як і кожен справжній етнограф, зовсім не обмежується старовинною, а збирає *всю* (підкреслення Я. Полфьорова) народню творчість».

Отже, добре розуміючи живий процес народньої творчості (та й важко було б заперечувати це, бо навіть на наших очах,



твориться новітня пісня — згадаймо лише пісні про громадянську війну, інтервенцію, розкуркулювання тощо), Я. Полфьоров, проте, навмисно оперує весь час терміном «старовинна». Звичайно, за подібної логічної концепції значно легше довести наявність в українській сучасній музиці «залишків ідеалізму..., що виявлені в тій мистецькій галузі, що... уміє приховувати свою справжню клясову суть» (стор. 73) й таким чином узяти під сумнів правильність розвитку нової української культури. Але чи відповідає це дійсності? Чи правильне це твердження Я. Полфьорова, ніби українська музика розвивається лише на базі старовинної пісні? Адже можна нарахувати чимало випадків користування в нашій музиці з сучасних пісень, пісень початку соціальної революції, імперіалістичної війни, періоду реакції, тощо («Яблучко», антирелігійні частушки тощо). А коли скористувалися з пісні доби зародження капіталістичних стосунків на Україні (друга половина XIX століття — «сахарні» пісні та інші), то хіба її знов треба підвести під «старовинну»? З якої речі проф. Полфьоров узагальнює пісенну творчість минулих періодів, визначаючи її єдиним епітетом, «старовинна» і наділяючи лише рисами первісного побуту чи доби феодалізму?

Проф. Полфьоров цілком справедливо зазначає, що «кожна масова народня пісня являє собою емоційний відбиток цілком певної доби. Як тільки зникають емоції—зникає й пісня» (59 стор.). Отож, очевидно, ще передчасно ховати переважну більшість наших «старовинних» пісень. Вони бо й дотепер виконуються масою (зокрема селянством) і таким чином, мають радію на існування, навіть за Я. Полфьоровим. Але коли є відповідні емоції у певної класи, що живлять старовинну пісню (історичну, побутову тощо), то ще зарано здавати останню до музею й поставати проти вживання її в оригінальній творчості.

Я. Полфьоров цілком свідомо змішує два напрями в українській сучасній музиці — етнографізм і творчість у дусі народньої пісні. На наших очах останній напрям виростає з першого, як щабель вищого порядку в розвитку української музики. І художніми засобами, і ідеологічним настановленням творчість у дусі

народньої пісні значно відмінюється від етнографізму та наближається до завдань нашої доби. Етнографізм — суто народницька течія, що-найбільше відповідає характеристиці, яку дав тов. Полфьоров у своїй статті, і досить далеко стоїть від сучасних художньо-ідеологічних вимог.

Свого часу авторів цих рядків довелося виступати проти тоді ще міцного етнографізму («Культура й Побут», ч. 13, 1926 р.). Але ні я, ані хто-будь з інших прихильників нової течії не визначали жодного разу її, як творчість у дусі саме старовинної пісні. Це б суперечило суті нового напрямку в нашій музиці. Навмисно змішуючи ці дві течії, беручи зневажливо в лапки творчість у дусі народньої пісні, Я. Полфьоров цим самим намагається закрити шлях до майбутнього української музики й до перейняття її національним характером.

Аналізуючи українську народню пісню, проф. Полфьоров увесь час дивиться на неї з точки зору європейської, буржуазної музичної культури і її мистецьких догм. Тільки цим і можна пояснити чудні твердження Я. Полфьорова про нашу пісню: «Ритміка старовинних пісень з великими труднощами вкладається в певну схему» (63 стор.) «Мелодія пісні побудована на глибоко архаїчних ладах», «Ладова будова мелодії (народньої української пісні) символізує собою статичність, нерухомість» (там же), «Цій формі нашого часу (симфонічній, тощо) абсолютно ворожа форма народньої пісні» (65 стор.) та інші. Досі ми були переконані, що українська пісня теж має і свою «певну схему», і форму, і логічність побудови. Щоправда, наша пісня значно одмінюється від західно-європейської народньої творчості, але звідси, ще не випливає, що на ній не можна збудувати високу музичну культуру. Українська пісня має певну форму (хоча між іншим, не такого вигляду, як його уявляє собі Я. Полфьоров «дво або триколінний склад» стор. 64), і робити висновки, що остання є ворожа (!) вищим музичним формам (в європейському розумінні — симфонічній, камерній тощо) — занадто вже сміливо, щоб не сказати гостріше. Мистецькі експерименти й творчі досягнення української радянської музики протягом останнього часу можуть яскраво ствердити наш оптимізм щодо можливості ко-



ристування з народньої пісні, щодо її виразної логіки й певної форми (так, так, проф. Полфьоров!), динамічності й рухливості (коли це потрібно).

Щоб притягти за волосся логічні твердження, що ними треба обґрунтовувати свою парадоксальну теорію ворожості народньої пісні вищим музичним формам, — тов. Полфьоров увесь час трактує українську пісню, як старовинно-ліричну. За такого становища йому значно легше наділити її всіма негативними (з музично-ідеологічного боку) рисами, як-от: статичність, нерухомість, своєрідний ритм, несучасний поетичний зміст, наявність імпровізації, тощо. За такого становища тов. Полфьорову можна ефектно протиставляти народню пісню вищій, інструментальній музичній культурі, яка ніби є в тісному спорідненні із сучасною європейською музикою.

Коли б він уважніше придивився до наших танкових або пісень праці, він переконався б, що ця галузь народньої творчості вщерть сповнена отими пак позитивними рисами музичними, що ходять у тов. Полфьорова за ознаки вищої музичної культури: динамічність, виразність побудови, логічність музичного мислення тощо. Останні два художні визначення я навожу, дотримуючись термінології Я. Полфьорова, який, своєю чергою, як зазначалося вище, дивиться на нашу пісню з погляду європейської (буржуазної поки) музичної теорії. Проте, особисто для мене цілком зрозумілі логіка, побудова й форма так повільної ліричної української пісні, як і рухливої танкової або пісні праці.

На інших недоречностях праці тов. Полфьорова, хоча їх і чимало, я не спинятимусь (що правда, переважна частина їх не має принципового характеру, як-от: зауваження про спеціально українську редакцію «Інтернаціоналу» стор. 57). Можна навести лише таке ризикове твердження його, що «перша оформлена вокальна музика — музика культова» (63 стор.). Хоча таким твердженням Я. Полфьоров знов намагається зменшити ідеологічно художню вагу народньої пісні (це одна з ланок його логічної концепції про ворожість народньої творчості вищій музичній культурі), але нас цікавить інше. Досі ми були певні, що спів виник з трудових процесів, зокре-

ма, колективних. В. Бюхер, як відомо, виразно доводить це. Так теорія цілком відповідає і матеріалістичному світогляду (див., приміром, «Об искусстве» Плеханова). І коли Я. Полфьоров твердить інше, то це знов яскраво свідчить про навмисну тенденційність його доказів.

Тепер щодо практичних наслідків, які можуть постати в результаті помилкової теорії проф. Полфьорова. Як відомо, пролетаріят України ще не висунув своїх композиторів. Основна маса наших творчих сил — інтелігенти, в кращому разі — виходці з села. Отже, безпосередніх зв'язків з класами трудящих (насамперед з робітництвом, потім із селянством незможним) — у нас майже немає. За таких обставин єдиним шляхом зробити сучасну українську музику дійсно масовою, народньою — є наслідуванням пісенної творчості і художнім історичним традиціям (з певними корективами сучасності). Поза цим, усякий інший шлях буде манівцем.

Коли б наші композитори (здебільшого, попутники, інтелігенти) одірвалися від ґрунту народньої творчості, це спричинилося б до ідеологічного й художнього збочення їх від засад жовтневого музичного мистецтва. Не треба забувати, що коли до революції народність (національна форма) в українській музиці вважалася за самоціль, то в пожовтневому мистецтві це є лише засіб до наближення її (музики) до широких трудящих мас та до перейняття останньої пролетарською ідеологією.

Європейська буржуазна музична культура своїм високим художнім рівнем та зовнішньою майстерністю і досі значно тяжить над творчістю певної частини наших композиторів та впливає на їхню продукцію. Варто лише придивитися до творів музичних, що їх дали українські композитори протягом останніх років, щоб переконатися в цьому. Принадливі й спокусливі європейські гармонійні звучання, вишукана форма, вибагливі художні засоби — все це мимохіть відбивається на творчості наших композиторів. Останнім з великими труднощами вдається боротися з зазначеними хибними впливами й шукати відповідних шляхів для розвитку нового пролетарського мистецтва. За таких обставин спроба проф. Полфьорова (поруч інших виявів



інтелігентського нігілізму в національному питанні, що їх ми спостерігаємо останнім часом в українській музиці) вибити народній ґрунт у нашої музики буде одною з ланок до цілковитої дезорієнтації української радянської музики

та до збільшення занепадницьких впливів європейського буржуазного мистецтва.

В. Костенко

*Від редакції. Статтю т. Костенка вміщується в порядку обговорення, бо з деякими твердженнями автора редакція не погоджується.*

## БЕЗПРИТУЛЬНА ДІЛЯНКА МУЗИЧНОГО ФРОНТУ

Ознайомлення зі станом клубної музичної самодіяльної роботи, що його провели автори цієї статті протягом останніх років, привело до сумних висновків, а саме: самодіяльна музична робота по клубах поволі, але невпинно іде до занепаду.

Причин, що обумовлюють цей занепад, особливо по лінії хоровій, — багато. Щоб краще виявити ці причини, ми спочатку встановимо, якої мети мусять доходити клубні муз. заклади в своїй роботі. Найкращу відповідь на це дав гасло: «Клуб є школа комунізму».

На Україні на клуби покладено ще одно великої ваги завдання: притягти широкі пролетарські кола до активної участі в творенні української пролетарської культури. Ці два завдання обумовлюють зміст, методи й форми музичної самодіяльної роботи клубних муз. закладів.

Своїм змістом музична самодіяльність у клубах мусить бути співзвучною нашій добі й мусить допомагати пролетаріатові будувати соціалізм, відгукаючись на зободенні кампанії цього будівництва;

методи муз. роботи повинні бути максимально пристосовані для полегшення процесу піднесення музично - культурного рівня так самих членів гуртка, як і загалом клубної маси;

форми музроботи мусять відбивати основні тенденції, що їх запровадив пролетаріат у процес творення своєї культури.

Так мусить бути побудовано музичну роботу в клубах, але, на великий жаль, її побудовано на зовсім інших, а здебільшого й на цілком протилежних засадах.

Найнегативнішою ознакою музичної самодіяльної роботи є перенесення в клубні гуртки тенденцій старого церковного, побутово - театрального та «салдатсько - оркестрового» професіоналізму. Ці тенденції виявляються в першу чергу в репертуарі. Добір репертуару клубних муз. закладів обумовлюється не черговими громадсько-політичними кампаніями,

що їх провадить клуб, а смаками, у першу чергу керівника, а потім — «чемпіонів» хорового співу, що працюють в гурткові. Тому по великій більшості клубів робота хорів й оркестрів зовсім випадає з загального плану праці клубу: клуб працює сам по собі, а муз. заклади — самі по собі. Якщо адміністрація якогось клубу спочатку й «нажимає» на свої муз. заклади, щоб вони взяли участь у тій або іншій кампанії, то керівники знімають галас, що їм бракує потрібного для цього репертуару і пропонують виступити з тим репертуаром, що в них є. І от в роковини Червоної армії хоргуртки співають «Кто любит искренно искусство чистое» — Абта, «Сирень цветёт» — Андреева, «В лесу» — Иванова, «Клевету» — Россіні, народніх пісень любовних тощо. Характерно, що революційний репертуар надто мало поширений серед клубних гуртків. Особливо непопулярний у керівників масовий репертуар, що у клубній аудиторії користується великим і цілком заслуженим успіхом. Разом з тим членам нашої бригади — авторам цієї статті доводилось не раз чути від керівників, що їм уже нема чого співати, бо все **цікаве** (для кого?) вони вже переспівали.

Що ж то за цікавий репертуар, якому керівники гуртків віддають перевагу над революційною піснею? Це — кантати Лисенка, класичні твори західних та російських композиторів, обробки укр. народніх пісень, деякі (поодинокі) твори сучасних українських композиторів, та так званий «легкий жанр», зразки якого ми подавали вище. Оскільки в певній частині цей репертуар не під силу рядовому гуртківчанинові (бо члени хорових гуртків в переважній більшості музично неписьменні), то керівник запрошує на допомогу гурткові **гастрольорів**, — колишніх або й теперішніх хористів з церкви, що за певну суму чи за «випивон» виручають гурток. У Дніпропетровському один хормайстер мав на постійному утриманні:



в себе групу в 20 осіб церковних співаків, що разом зі своїм патроном обслуговував усі клуби, де цей спритний «культуриш» заробляв гроші. Подібне маємо подекуди й у Харкові, але не в таких жахливих формах: кілька музкерівників, навантажених кількома хорами в клубах, мають у своєму розпорядженні постійне ядро «аматорів співу», яке й обслуговує усі хори свого патрона.

Професійні тенденції яскраво виявляються і в прагненні гуртків до назви «капеля», яку деякі з хорів так у Харкові, як і на периферії носять або носили. Здається — справа «не в чині, а в начинці», і якби назва не впливала на весь характер роботи гуртка, то проти неї ніхто й не заперечував би. Але цілеспрямованість оцих доморослих капелъ полягає у побитті рекорду щодо репертуару, в кількісному відношенні, в збиранні якомога більшої кількості хористів. Не заперечуючи проти збирання хорами великої кількості учасників, ми будемо заперечувати проти роботи над непосильним матеріалом, а також проти надмірної нагрузки виступами, що тягнуть за собою понад нормальну кількість репетицій, а потім платню за виступи хорів, а ще далі — оплату хористам спочатку трамвайних витрат, а далі якоїсь «амортизації», притягнення до роботи професіоналів, як основної бази (вожаки) гуртка і т. д. Отже, хоровий гурток поволі перетворюється у професійну одиницю, що починає «халтуряти» й дезорганізувати своїм впливом і інші хорові гуртки клубів.

На велику увагу заслуговують також і методи праці керівників. Ці методи не тільки не сприяють піднесенню музично-культурного рівня мас та збудженню в них творчої музичної потенції, а часто густо навпаки — надовго відбивають у мас охоту від участі в роботі муз. закладів. Щоб показати, якими методами користуються інструктори клубних муз. закладів, розкажемо, як провадиться чергова репетиція хоргуртка.

Керівник роздає гуртківцям трохи поголосників — часто 8—10 штук на хор у 30—40 чол. — і не ознайомивши гуртківчан з текстом та музикою твору (не кажучи вже про композитора, епоху та соціальну цінність твору), починає з голосу за допомогою скрипки або роялю вивчати партію з сопранами, нотім з альтами і т. д. Співаки «тягнуть» за керівником

спочатку несміло, а чимдалі то сміліше, і нарешті, починають кричати. Це означає, що партія вивчила свою мелодію. У той час інші голосові партії роблять що їм завгодно. В кімнаті стоїть гамір та безладдя, що унеможливлює роботу керівника, і доки дійде діло до виконання пісні всім хором, бодай начорно, та пісня огидає і керівникові й особливо хористам, дисципліна падає і продовжувати репетицію немає можливості. Такий метод навчання у гуртках мабуть чи не головна причина величезної плинності складу гуртків; буває так, що в кінці року залишається лише 20—30% того складу, що був на початку року.

Трохи краще стоїть справа в духових та струнних оркестрових гуртках: там навчання гри на інструментах провадиться на базі засвоєння елементарних відомостей з теорії музики, як довжина та висота звуку, метр і ритм, тощо.

Не дивно, що пробувши в гурткові 3—4 роки співак чи оркестрант залишається майже таким же неуком у музичному відношенні, яким він був і до вступу в гурток. Про будь-яку музично-виховну, а особливо загальнокультурно-виховну роботу в гурткові нема чого й говорити; замість ознайомлення з теорією музики (нотна грамота, побудова муз. творів й ін.), роботи над голосом гуртківчан, ознайомлення з минулими етапами та сучасним станом музичної культури немає. Натомість — піяцтво, халтура, професіональщина. Учбова робота ведеться лише в 4—5 гуртках на сотню.

Вельми гальмує нормальний розвиток музичної самодіяльності, неувважне ставлення до неї (як результат недооцінки) адміністрації клубів, культкомісії заводів, профспілкових організацій, редакцій газет тощо. Більшість правлінь клубів та культкомісій заводів часто ігнорують істотні потреби хорових гуртків, без задоволення яких неможливий нормальний темп і зміст роботи гуртків. Досить сказати, що хорові гуртки в останню чергу задовольняються приміщенням для роботи, допоміжним приладдям, коштами на літературу тощо. Дуже рідко можна зустріти активну участь правлінь клубів, завкомів у підсиленні організаційної роботи гуртка, а зокрема в поповненні його людською силою. Основною ознакою ставлення названих організацій до гуртків є перевантаження їх виступами, що спосте-



рігаються особливо по лінії духових оркестрів. Це мимоволі штовхає гуртки на шлях халтури, не дає гурткам можливості запровадити в свою роботу метод музичного виховання і поволі виховує з гуртківців музик «для гри на весіллях», під кіно та в антрактах на виставах за «монету», що сприяє поповненню біржі «Робмисту» новими «спецами» від халтури. Таке ставлення названих вище організацій до гуртків пояснюється частково тим, що в нас музична самодіяльність — безпритульна дитина, якою майже не керують та мало цікавляться.

Трапляється, правда дуже рідко, і так, що гуртки вдаються в **безпринципне культурництво**. Пляновості або марксістськи-критичного підходу тут також не шукайте. Наведемо приклад: струновий гурток одного харківського клубу нещодавно упорядкував концерт, присвячений творчості Шопена. У програму концерту увійшло біля дюжини творів цього композитора для фортеп'яно в перекладі керівника гуртка для великоруської оркестри. Не заперечуючи проти ознайомлення гуртків з творами Шопена **у відповідному освітленні** та гарній оркестровці, що не псувала б твору композитора, ми проти **безоглядності й безпринципності** в цій справі, а особливо проти освітлення творчості Шопена, як «рідного, близького нам революціонера». На виготовлення програми, очевидно, було витрачено силу часу та енергії, але ні керівник, ні гурток в цілому, ні правління клубу не зможуть сказати, чому саме гурток «прів» над творами Шопена, а не Бетговена, або революційних українських авторів.

До речі, про українську музику в клубах: якщо хори співають українських творів відсотків 85—90, то струнові та духові оркестри лише відсотків 2—3. Свідомого ставлення до українського національного процесу з боку клубних музкерівників оркестрантів немає. Марш, також, запліснявіле понурі, зрідка якийсь заяложений «сур'йозний» твір — ось репертуар духових та струнних оркестрів. Але як ми будемо ставити вимоги до клубних оркестрів щодо репертуару, коли наше радіо старанно пропонує таких «милих знайомих», як «Полька-бабушка», галоп — «Железная дорога» і т. п. у виконанні духової оркестри.

Іважаємо за потрібне вказати також і на те, що роботу музичних гуртків по

клубах абсолютно не координовано, та навживається жодних заходів до того, щоб організувати виконання творів хором та струновим або духовим оркестром спільно, або навіть і всіма трьома гуртками. Поєднання усіх музгуртків в один колектив якнайкраще створюватиме святковий настрій при переведенні таких знаменних дат, як роковини Жовтня, першотравневий день тощо.

Як бачимо, наше твердження про занепад музичної самодіяльності, має серйозні підстави. Наведені нами факти не є винятковими: маса недоліків у роботі гуртків поволі вибивають ґрунт зпід ніг музичної самодіяльності, зменшують авторитет гуртків, як потрібних громадських організацій і спричиняються до поступового завмирання їх. За минулий рік по одному Харкову ліквідовано до 10 хоргуртків та таку ж кількість оркестрів. За даними культвідділу ВУРПС'у, на нашу думку далеко неповними, за минулий рік кількість гуртків на периферії зменшилась більш як на 50%: на 1-Х 1928 р., клуби периферії мали 707 хороших та 1495 оркестрових гуртків, а на 1-Х 1929 р. хорів залишилось 314, а оркестрів—957.

Яких же заходів треба вжити, щоб припинити ліквідацію музичної самодіяльної роботи по клубах?

1. У першу чергу відповідні організації та установи повинні точно визначити місце й роль музичної самодіяльності в загальній системі політосвітньої роботи. Це мусить створити рішучий перелом у ставленні до музичної самодіяльності з боку низових професійних та культосвітніх осередків, а також позитивно позначитися на змістові, методах і формах цієї роботи.

2. Одним з найкращих заходів популяризації музичної робітничої самодіяльності є проведення міських та окружних музичних конференцій, до участі в яких крім усього робітничого музичного активу треба притягти культвідділи профспілок, комсомол, партію. Наросвіту та громадські музично-творчі організації — ВУТОРМ, АПМУ, АРКУ, «Музика Мас».

3. Окрпрофрадам великих окружних центрів слід подбати про створення музично-консультативних бюр, де працюватимуть так представники музично-громадських організацій, як і спеціалісти-інструктори клубної муз. роботи. Практику роботи «муз. бюро», що існувало два



роки тому при культвідділі ХОРПС'у довела, що організоване керівництво музичної самодіяльності дає великий ефект, а саме: репертуар, його виконання та методи роботи гуртків помітно покращали, було зроблено рішучий поворот в сторону української музики, роботу музичної самодіяльності періодично показували та підсумовували (виступи на урочистих зборах робітництва, конкурси, огляди, музичні олімпіади тощо).

4. Видавництва, що й до нині плентаються в хвості процесу створення пролетарської музики, повинні відійти від старих трафаретів ното-видавничої діяльності (самотьок, орієнтація в продукуванні на музичного спеца та на непманські шари населення), бути замовцями й організаторами революційної, побутової, виробничої музики для мас, зокрема — для самодіяльних гуртків, як основного джерела проведення музичної культури в маси. Музична самодіяльність мусить стати за одну з підойм творення пролетарської культури, таке настановлення повинно впливати і на зміст та характер музичної продукції ното-видавництва.

5. Робітниче товариство «Музика Мас» має приділити максимум уваги справі належної організації клубного муз. життя, освітленню стану музичної самодіяльності по клубах, розробленню питань методики та змісту її, оформлювати замовлення мас на музичну літературу тощо.

6. Констатуючи недостатню участь комсомолу в музичній самодіяльній роботі, яка до певної міри пояснюється тим, що роботу комсомольців у муз. закладах не вважають за громадське навантаження, треба поставити питання про активнішу участь комсомолу в музичній роботі клубів. Відрив від цієї роботи комсомольців

дає негативні наслідки, як от поширення серед комсомольців соціально - шкідливої пісні, брак музичного смаку та інтересу до симфонічної музики, опери та камерних концертів. Про потребу приєднання комсомольців до музичного життя говорить і той факт, що у нас на велику кількість композиторського молодняка є лише 3 композитори-комсомольці.

7. Треба вжити всіх заходів до підвищення політичної свідомості клубних музкерівників та до піднесення їх музичної кваліфікації. Про потребу в здійсненні цих заходів говорять нам дані про зміст та характер роботи керівників. Якщо весь наявний склад педагогів установ соцвиху вже давно перепідготувався і перекваліфікувався, то клубні музкерівники ще й досі стоять осторонь від цього процесу й позбавлені допомоги в справі піднесення своєї ідеологічної та мистецької кваліфікації. Тому потрібно:

а) організувати літні міжокружні курси для тих музробітників, що мають зовсім недостатню музичну освіту та

б) організувати заочний музичний ВИШ, що обслуговував би не лише музкерівників клубних закладів, але й цілий пролетарський музактив УОРР.

Все вищесказане в достатній мірі змальовує загрозливий стан в якому перебуває музична самодіяльність. Якщо Управління мистецтва, культвідділ ВУРПС'у та вся радянська громадськість не зверне належної уваги на найбільш важливу ділянку музичного фронту — на безпритульну музичну самодіяльність, то вона безсумнівно піде далі шляхом ліквідації, а також правитиме за один з негативних політичних чинників.

**Ударна хормайстерська бригада  
ВУТОРМ'у.**



Музгурток с. Родаківці (Крем. окр.) виник оціе недавно з ініціативи місцевого комсомольця Грінєнка за керівництвом музики Гребінника. Скоро ж після заснування гурток дав два концерти й нині відіграє не абияку роль на селі особливо в революційні свята, в різних кампаніях тощо. Гурток складається всього з 9-ти членів, але є ще молоді музиканти-студійці, з яких маємо поповнити кадри.

П. Скворцов



# МАТЕРІЯЛИ САМООСВІТИ

## НАРИСИ З МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

(початок в № 10-11—29 р.)

### СПРОБА СТРУВЕ \*)

Дуже часто, щоб контролювати відчуття іспитуваного треба вживати чергування подвійного й поодинокого уколів, для чого потрібні два циркулі; один зі стуленими ніжками, другий з розсунутими. За наслідок треба вважати той ступінь розсунення ніжок, що при ньому іспитуваний частіше й певніше, але не завжди, відчуває обидві ніжки циркуля. За таких випадків, поруч із наслідками, треба вираховувати відсоткову залежність.

Напр., 2,2 мм. 75%, цебто при розсуванні циркуля на 2,5 мм. вражіння подвійного дотику ніжок було не щоразу, а лише при 75% зроблених уколів.

I група (особи, що мають виключно м'який тон).

Пересічно 1,8	№ 1: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 1,6 мм. (75%).
	№ 2: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 2,2 мм. (70%).
	№ 3: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 1,7 мм.

II група (особи не обдаровані у відношенню до сприймання звуків, чи навіть, що мають негативні дані: негарний звук, тертя смичка і т. і).

Пересічно 3,5	№ 1—відчувають подвійний укол лише коли циркуль розведено на 4 мм.
	№ 2—На 3,7. мм.
	№ 3—На 2,8 мм. (75%).

Мій спосіб випробовувати чутливість пальця правої руки.

Надаючи особливого значення чутливості, не тільки пальцевих подушечок

\*) Див. „Вибрация на смычковых инструментах“ Б. А. Струве. Ленинград. 1925 г.

правої руки на смичкових інструментах але й усього пальця <sup>4)</sup>), я цілою низкою спроб виробив такий зразковий спосіб.

Учень сідає. Експериментатор становить його в позу, що відповідає установленню віолончелі, дає смичок у праву руку, потім спускає останній на дві струни (краще „до“ і „соль“, що дають ширшу амплітуду хитання й виявляють більший опір волосові смичка (див. мал. 3, стан смичка а).

Запропонувавши учневі заплющити очі й сконцентрувати увагу на відчутті в кінчиках пальців правої руки, я прошу рухати смичком простопадно до двох струн. Коли учень легко триматиме колодку смичка, то він сприйме низку дрібного тремтіння в колодці. Що легше триматиме учень колодку, то гостріше відчуватиме її тремтіння.

Далі педагог пропонує закріпити колодку інтенсивнішим тисненням пальців. Учень зараз же помічає, що тремтіння колодки зникло. Останній момент має величезне значіння в керуванні звуком на смичкових інструментах (див. Індивідуальне відчуття правої руки в книжці А. Борисяка „Очерки школы Павла Казальса“, Москва, 1929 р.).

Так само можна перевірити ступінь чуйности пальців і китиці, переходячи на дальші струни.

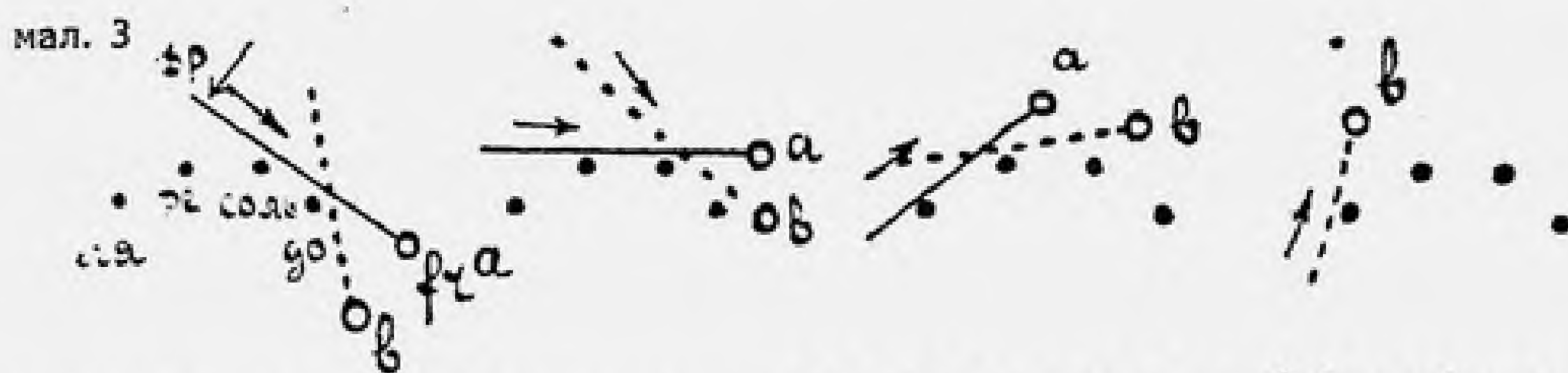
Ведучи учня од відчування опору контрабасової струни до скрипкових (не міняючи способу руху смичка), ми легше визначимо ступінь чутливости пальців правої руки.

### Ступені:

Від контрабасу—мінімум чутливости
„ віолончелі—нормальна чутливість
„ альт —вища за нормальну
„ скрипки —велика.

<sup>4)</sup> Палець, китиця й уся права рука є провідники відчування опору струн, що їх передають центральній нервовій системі.





О-колодка смичка. Вести смичок треба від колодки (ф) до кінця (р)

Лінія змальовує смичок. Чотири крапки - струни віолончелі.

а - смичок у першому становищі (на двох струнах).

б - смичок у другому становищі, як вести по одній струні.

**Висновок.** Чутливість пальцевої поверхні й м'язів просто-пропорційна нахилу учня до вміння орудувати звуком та штрихом (загальне для смичкових інструментів випробування).

б) Випробування, що допомагає визначити відчуття ваги в правій руці.

а) Іспитуваного просять заплющити очі, потім дають йому смичка різної ваги спочатку мінімальної різниці, далі збільшуючи градацію ваги, з'ясовують крайню суму.

Величина різниці ваги, що її відчуває іспитуваний, обернено-пропорційна чутливості до ваги в правій руці.

б) Учень на рівні ліктьового суглобу спускає обидві руки на відповідні шальки ваги, праву на праву шальку й ліву на ліву. Далі через м'язеве напруження ніби приймає на себе навантаження, припустімо правої руки, не підводячи її зовсім з шальки ваги; ліва перетягне. Далі приводять шальку до рівноваги й проробляють те саме з лівою рукою.

Що непомітніше буде напруження руки, приймаючи звичайну вагу, себто напруження м'язів, і що повільніше колихатимуться шальки, коли навмисне не триматимуть їх руками, то чутливіш сприйматиме рука натуральну вагу. ■■

**Висновок.** Чутливість руки до ваги й до керування вагою просто—пропорційна нахилу до агогічних нюансів смичкової руки.

7) Випробування пристосованості учня до імітації плястичних рухів. (Лесман „Скрипичная тех-

ника и ее развитие в школе. 1909 р. Ленинград).

Педагог робить поглядно складний рух правою рукою в порядку ритмічної повторюваності, далі просить учня уважно вдивитися у даний рух і відтворити його.

Я пропоную своїм учням такий спосіб:

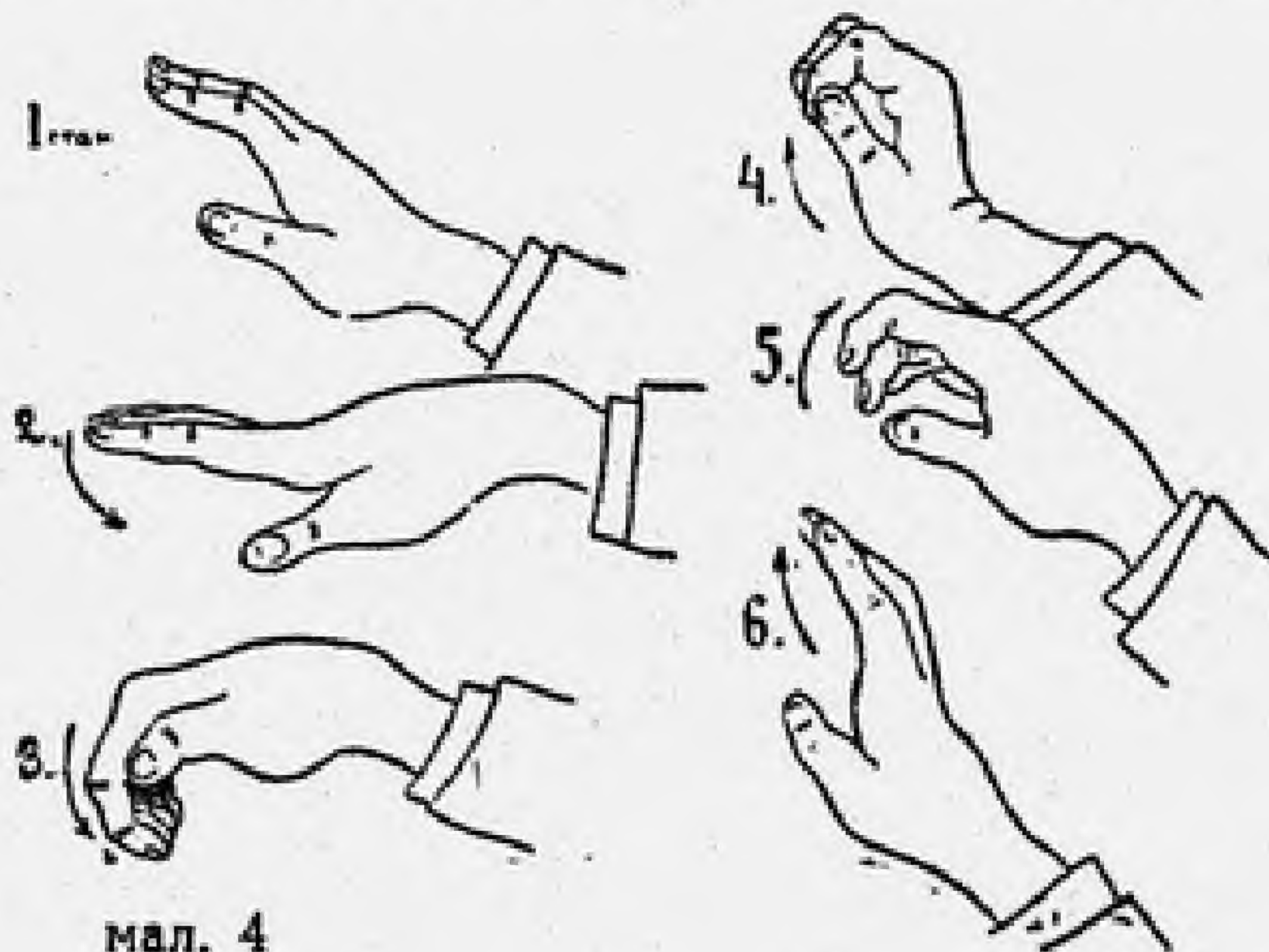
Рух китиці, що наслідують повільному рухові хвилі або прапорові, що має під кволим натиском вітру (див. мал. 4, 1).

Подавані 6 моментів треба скласти в один невинний, плаваючо-хвильовидний рух китиці та пальців.

**Висновок.** Уміння швидко сприймати характер і ритмічність руху визначає нахил до швидкого засвоювання зовнішніх рухальних моментів техніки гри.

8) Останній спосіб ніби синтезує всі моменти загальної пристосованості. Його застосовують до учнів, охочих вивчати гру на віолончелі.

Педагог запитує учня, чи бачив він коли-небудь людину, що грала, при-





пустімо, на вільтончелі (якщо учень обирає останню). Учень позитивно відповідає. Тоді педагог подає йому інструмента й пропонує відтворити в пам'яті положення й способи тримати інструмент, а далі пропонує йому уявити собі, що він грає, а якщо дозволяє час, загадує на одній чи двох струнах підшукати відому учневі примітивну мелодію.

а) педагог просить уявити, що учень виконує якусь мелодійну річ, що виявляє драматичну кантилену при чому бажано, щоб учень відтворював звуки, що своїм характером виявляють дану тему. Звичайно, звук буде немусичний, але відтворення його потрібне, бо рухи повинні мати реальне застосування.

Педагог повинен уважно вдивлятися в зовнішню позу, рухи й міміку об'єкта, але особливу увагу уділяти характерові руху рук.

б) Далі учневі пропонують уявити, що він виконує якусь технічно-бравурну, ігристу річ. Педагог дуже чуйно повинен стежити за зміною характеру руху.

Можна наперед з'ясувати учневі різницю технічно-зовнішніх рухів, що визначають перший і другий характер теми, але краще надати учневі самостійно відтворити їх.

Якщо учень не може сам відтворити наслідування гри на інструменті, педагог програє уривок, прохаючи учня згадати образ людини, що грає, і потім себе уявно перенести в неї, втіливши її в більш-менш вдалій імітації.

**Висновок.** Останнє випробування відкриває надзвичайно

багатий матеріал не тільки для інтуїції, але й для цілком певних висновків і передбачень.

а) Що точніше та інтенсивніше відтворює учень дану пропозицію, то яскравіше в його свідомості живе уявлення технічного ідеалу (див. 37 стор. Докт. Штайнгаузера „Техника игры на фортепиано“). Роль його в процесах орудування інструментом величезна. Докладніше я говоритиму про це в дальших нарисах (Райф „Ловкость при игре на фортепиано“).

б) Аналіза й чутливий розгляд гри учня дає педагогові можливість визначати ступінь його загальної психо-фізіологічної пристосованості.

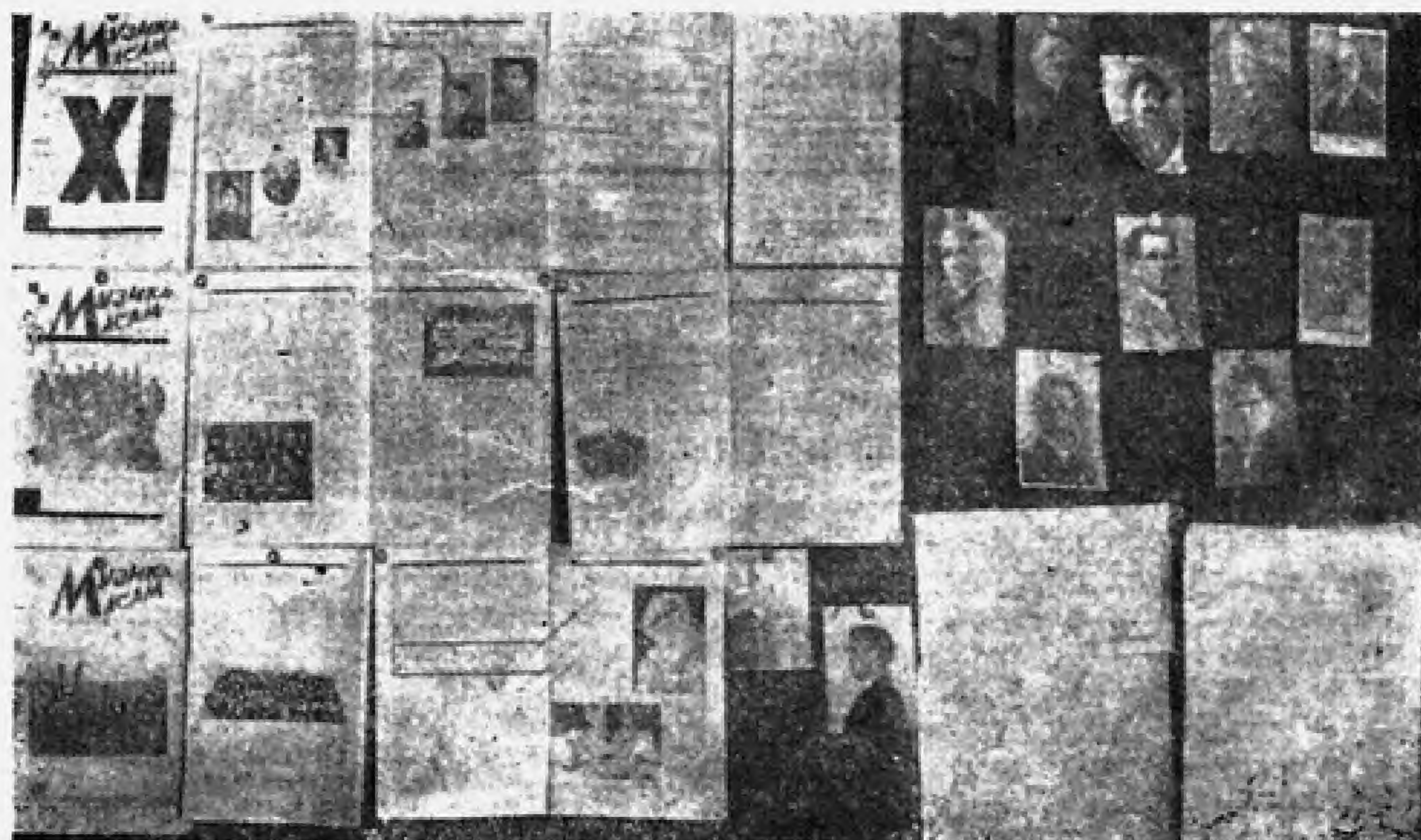
в) Характер та передавання двох протилежних напрямків зовнішнього виявлення імітації дає можливість визначити ступінь відповідності в організації учня м'язево-моторних виявлень з відчуванням змісту одного з даних виявлень.

г) Останній спосіб дає можливість визначити ступінь споріднення учня з даним інструментом.

Вищенаведені моменти не мають, звичайно, певного вирішального значення. Але якщо вони не зразу точно й чітко розв'язують питання „бути чи не бути“, то все ж на підставі даних випробування педагог „а priori“ може намітити певну лінію роботи. Подана таблиця може бути за низку контрольних способів, що визначають повільну організацію навичок першої лінії.

Г. Чубинський

Куток журналу „Музика—Масам“ на виставці української культури





## СУЧАСНА СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА\*)

### ФАГОТ (Fagotto)

Цей дерев'яний духовний інструмент, що відіграє роль басового голосу в сім'ї дерев'яних духових інструментів, появився в середині 16-го століття, в добу підсилення торговельного капіталу й його боротьби з феодализмом, про що ми вже говорили докладніше в попередній статті. Стара контрапунктична музика, що символізувала поглинення переживань окремої особи переживаннями маси інших осіб, в той час поступається місцем музиці, офарбленій в індивідуалістичні тони, характерні для буржуазної класи. Отже фагот був потрібний, як інструмент характерний своїми індивідуалістичними властивостями, і як басовий голос серед дерев'яних духових інструментів.

Фагот є нащадок бомбарди—величезного інструмента з сім'ї дудок, що його вживалося було в 16-му віці. Величезні розміри бомбарди заважали користуватися з неї й виникла потреба мати зручніший, не такий громіздкий інструмент, яким і став удосконалений тип бомбарди—фагот. Винайшов його в 1525-1539 р.р. манах Аффраніо дель-Альбонеза; він перегнувши величезну бомбарду пополам у вигляді зв'язки (fagotto—зв'язка) й досяг цим значного зменшення розмірів інструменту. Проте, перші фаготи були такі недосконалені, що бомбарди ще ціле століття існували поряд з ними.

Зовнішньо фагот являє собою довгу рурку, з кляпанним механізмом, зігнуту пополам. У верхній частині трубки вкріплено тонку металеву трубочку, формою подібну до латинської букви S, а до її кінця прикріплено подвійного язичка, як у гобоя. Граючи, його захоплюють губами в протилежність бомбарді, де подвійний язичок знаходився в чашевидному мундштукові.

Інструмент цей не транспонуючий, ноти пишеться переважно в басовому ключі, а найвищі—в теноровому, альтовому й скрипковому ключах. Обсяг фаготу: від «сі-бемоль» контр-октави (у Вагнера—від «ля» к.-октави) до «до» або «ре» 2-ої октави.

Звукоряд фагота поділяється на кілька регістрів, що з них кожен має свої характерні особливості, а саме: низький регістр має дебелий важкий характер, середній—тьмянний і безбарвний, високий та вищий регістри—різний, залежно від музичних фраз: то вони набувають гумористичного й саркастичної відтінку, то навіть виразу страждання.

Рухливість фагота менша від гобоевої, проте, часто фаготові дають віртуозні партії, за винятком найнижчого регістру, особливо незручного для цього.

У симфонічній оркестрі звичайно буває 2 або 3 фаготи. Найчастіше вони виступають як басові голоси і грають в унісон або в октаву з вільтончелями, контрабасами, басовим тромбоном і тубою. Нерідко їм доручають і сольні уривки, що звучать завжди дуже своєрідно. При грі на фаготах застосовується іноді й сурдини, як у гобоя.

Композитори всіх діб та стилів охоче й часто використовували різноманітні можливості фаготу. Гайдн (у своїх симфоніях), Прокоф'єв (Гумористичне скерцо для 4-х фаготів), Стравинський (сольо фагота в «Гальопі» з 2-ої Сюїти) чудово використали його високий насмішкуватий регістр. Вагнер (в оп. «Золото Рейна», «Зігфрід» та інш.), Чайковський (в оп. «Вінона Краля», в солі фагота в фіналі 6-ї симфонії й ін.), Римський-Корсаков (в «Шехерезаді», в оп. «Золотий півник») використали лиховісний нижній і тьмянний середній регістри фагота. Сучасні українські композитори також охоче використовують його (Козицький—в сюїті «Козак Голота», Мейтус—у 2-й частині сюїти на українські теми, Рибальченко — «Жартівлива» з сюїти).

### КОНТР-ФАГОТ (Contra-fagotto)

Важкий малорухливий інструмент, що відіграє роль контробаса в групі дерев'яних духових інструментів. Ноти пишеться в басовому ключі, звучить на октаву нижче написаного. Обсяг контр-фагота: від «до» контр-октави (іноді від «сі-бемоль» субконтроктави) до «соль» малої октави. Застосовували його Бетховен (у 9-й симфонії), Вагнер у «трилогії», Р.-Корсаков у своїх операх. Тепер у великому почоті в сучасних композиторів.

В. Рибальченко

\*) Початок циклу статей В. Рибальченка про сучасну симфон. оркестру див. у „М.—М.“ №№ 5, 6, 9, 10/11.



# Дружнього ЖИТТЯ

## 5 РОКІВ РОБОТИ ХОРУ Й ОРКЕСТРИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО БУДИНКУ РОБІТНИКІВ ОСВІТИ

В осени 1924 року з ініціативи Управи Окр. філії Робосу зокрема члена Управи т. Самуся М. та вчителів співу т.т. Ницай І., Зосимовича Г., Михальченка М. й ін. було засновано хор, перший виступ якого відбувся на святкуванні п'ятирічного ювілею спілки освітян. На диригента було запрошено тов. Стратановича М. \*)

З самого початку своєї роботи хор узяв правильний курс на студіювання сучасної революційної та народної пісні і з перших днів існування, виніс свою роботу за межі клубу, співаючи на різних з'їздах, для Червоної армії, в підшефному селі. Взяв диригентство прийняв т. Ницай, а тоді—Ю. Слоницький.

В грудні 1925 р. його було з'єднано з хором філії спілки селянських письменників «Плут».

На зборах - концерті, присвячених пам'яті Декабристів. На цей час хор мав уже чималий репертуар, робота стала на твердий ґрунт, вже і він дав перший великий концерт (під кер. В. Коновала) з художньої музики, на цьому закінчивши 2-й рік існування. В осени 1926 р. до хору влилася значна частина співаків з капели ім. Леонтовича, що за від'їздом диригента т. Ницай ліквідувалася. Ця реорганізація хору дуже сприяла розвитку й поліпшенню його роботи. В такому складі хор існує й зараз і налічує 40 співаків.

За п'ять років хор зробив понад 120 виступів, головне для Червоної армії, окрполітосвіти, міськради, обслуговуючи майже всі політичні кампанії та громадські свята, не рахуючи обслуговування Б.Р.О. Співав хор і для студентства, учнів 7-миліток, в буд. відпочинку Чернігівської округи тощо.

Зроблено за цей час 5 подорожів по Чернігівській та частково Ніженській округах. За приблизним обрахунком за 3 останні роки хор прослухало 31.415 осіб.

З програмних концертів хору слід відмітити такі: «Життя українського народу в пісні», «Весна в піснях», кілька концертів оригінальної художньої укр. музики, Шевченківський концерт. За ініціативою Чернігівської філії ВУТОРМ'у та активною участю хору БРО проходили музичні свята: «День Музики», сторіччя Шуберта, 85-річчя з дня народження М. Лисенка, міська Жовтнева хорова олімпіада.

Останні роки хор розпочав вивчати зах.-європейську та руську музику і значно підвищив художність виконання. За п'ять років вивчено понад 150 творів композиторів: українських—

Богуславського, Бетюка, Барика, Вериківського, Верховинця, Вахнянина А., Дрімцова, Демущького, Верьовки, Кошниця, Костенка, Кошицького, Леонтовича, Лисенка М., Лисенка Ів., Людкевича, Левицького, Михальчука, Ніжанківського, Л. Ревуцького, Радзівеського, Роздольського, Стеценка, Ступницького, Сениці, Степового, Толстякова, Топольницького, Яциневича, Яновського, руських—Гречанинова, Каліннікова, Лобачова, зах.-європейських—Абта, Бетговена, Мендельсона, Сен-Санса, Шуберта, Шумана. Хор має велику нотозбірню. Праця в хорі Ф. П. Городецького (рояль) мала також велике значіння в підвищенні художньої якості хору. З солістів хору треба відзначити М. Бельмас-Оконешникову, О. Корсакову та П. Ступака. В організаційних справах дуже допомагав голова управи Самусь М.

Історія хору БРО є, власне, історія хорового життя м. Чернігова за останні 5 років.

Ювілейний концерт хору відбувся 29 грудня 1929 р.

Концерт пройшов з гарним художнім успіхом. Квитки було розіслано по МК спілки Робос, по партійних та профорганізаціях і всіх Чернігівських хорах.

Водночас з організацією хору в 1924 р. виникла думка про утворення при БРО й оркестри. Зібрали невеликий гурток чоловіка 8—10, запросили на диригента О. Каминського й почали працю. Напочатку роботи це був смичковий струнний квінтет і перший виступ його показав, що учасники поставились до роботи сумлінно, а це гарантувало успішність роботи.

Згодом квінтет поповнився дерев'яними та мідними інструментами—склалася невеличка симфонічна оркестра.

Тепер постійний склад оркестри 18—20 осіб.

За п'ять років зроблено понад 100 виступів для Окрполітосвіти Міської ради, Черв. армії, студентства й клубів. Оркестра брала участь у святкуванні 85-річчя з народження М. Лисенка, сторіччя Шуберта; щороку бере діяльну участь у святкуванні «Всеукр. Дня Музики». З програмних концертів слід відзначити концерт, присвячений Моцартові. Олімпіада до Х Жовтня відбулась також за участю оркестри. Репертуар доведено до 120 номерів з творів: зах.-європейських—Гайдна, Бетговена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Гріга, руських—Чайковського, Римського-Корсакова, Глінки, українських—Лисенка, Степового, Вериківського. Оркестранти акуратно відвідують репетиції і з великою любов'ю ставляться до справи.

Ювілейний концерт оркестри відбувся разом з хором 29 грудня.

\*) Див. некролог у «М.-М.» № 5—28 р.



Хор Чернігівського  
Будинку Робітників  
Освіти

В 2-му ряді: (зліва) 4-й  
Голова Управи БРО  
М. Самусь, 5-й—ди-  
ригент Ю. Слониць-  
кий, 6-й акомпаніатор  
Ф. Городецький.



В ювілейному концерті оркестра з успіхом виконала 4 симфонію Бетговена. Тепер оркестра є єдиним музичним осередком біля якого гуртується вся Чернігівська музична молодь. До концерту було організовано виставку за п'ять років роботи хору й оркестри, афіші-діяграми, фото та щоденники.

Побажаємо ж хорові й оркестрі і надалі працювати з такою ж енергією й бути міцними осередками й провідниками пролетарської музичної культури—невід'ємної частини культури соціалістичної.

Ю. С.

### НА МІСЦЯХ

Риківський хор та музгуртки при клубі „Металіст“. З жовтня місяця м. р. на керівника хоргуртком запрошено П. Л. Боцюна. Робота зразу ж пішла зовсім іншим шляхом. Робиться наголос-

на художність, свідомість виконання, ідеологічну витриманість репертуару та підвищення музичної кваліфікації гуртівчан. У жовтні симфонічна оркестра дала концерт за цікаво та гарно розробленим програмом. Перед концертом тов. Боцюн казав вступне слово. Аудиторія була задоволена концертом цілком. Ще вдаліший був виступ хоргуртка. Дали концерт-лекцію на тему „Історичний розвиток укр. музики“. Хоргурток досить вдало ілюстрував усі етапи розвитку укр. музики, починаючи з примітивів і кінчаючи хором „Туман хвилями“ в супроводі симфонічної оркестри.

Не можна не відзначити першої роботи т. Боцюна над гуртком. Дуже зацікавило слухачів в цьому концерті виконання народних танків (хор із супроводом гри на очеретяних дудочках), що їх тов. Боцюн демонстрував на цьому концерті.

І. Г.



Симфонічна оркестра  
Чернігівського Будин-  
ку Робітників Освіти

В 2-му ряді 4-й зліва—  
диригент оркестри  
О. Камінський





Хор Чернігівського ІНО під кер. Клішевського

Постановка музичної справи в Чернігівському ІНО. На сьогодні ІНО має два осередки музичних, мішаний хор та оркестру народних інструментів, організовані за принципом гурткової роботи. До складу хору входить 45 студентів, проте постійний контингент співаків значно менший і становить близько 32—33 особи. Слід зауважити, що 1926-27 та 1927-28 академічні роки дали значний занепад хору проти минулих років, коли диригував І. Ницай. Причина полягала в тому, що на чолі хору стояли недосвідчені в хоровій справі керівники і лише цього року на диригента обрано тов. Клішевського, добре обізнаного в хоровій справі відколи й робота хору одразу поліпшала з боку художньої обробки й добору репертуару. Вивчено цього року 29 нових творів, крім повторення старого репертуару. Негативний момент у роботі хору—брак чоловічих голосів і кількісний і якісний.

Крім того заважає роботі невисокий музично-культурний рівень членів хору і велика перевантаженість його виступами. Робити по 13 виступів протягом 3-х місяців—значить свідомо відмовитися від будь-якої художньої обробки репертуару.

За чимале досягнення хору слід вважати антирелігійні виступи хору—зокрема, участь у музичному оформленні антирелігійної демонстрації.

Оркестру народних інструментів складається з 45-ти студентів, керує декан ІНО т. Воробійов. Грають переважно народні укр. пісен-, вальси, фантазії, попури тощо. Музика здебільшого примітивна, але виконання досить порядне. Диригент, треба сказати, не вимагає високої техніки гри від осіб, що вступають до складу гуртка, привчаючи оркестрантів поступово до музичної справи. Отже, ця риса надає оркестрі справді

масового характеру. Найголовніші завдання музичних осередків ІНО протягом найближчого часу можна звести до таких: 1) поібати про віднесення рівня музичної культури хору, поставивши серйозно курс сольфеджіо для співаків, незалежно від загальноосвітнього мінімуму, що його внесено до програми інституту; 2) познайомити хористів та оркестрантів із досягненнями музики на Україні, зокрема звернути увагу на поширення серед студентських мас журналу „Музика Масам“.

Юрко Шпекторов

Хоргурток при клубі ім. Артема на Чистяківщині. Гурток існує з 1 квітня 1929 року під керівництвом тов. Заславця, якого висунули на цю посаду з членів гуртка, як практика, добре обізнаного в хоровому співі. Робота гуртка стоїть на належній височині. Відчувається лише гостро брак нотної

літератури (потрібний репертуар дістаємо з великими труднощами, бо гурток не має ніяких коштів). Гурток увесь час клопочеться перед правлінням клубу, щоб до нього прикріпили якогось кваліфікованого фахівця для викладання теорії музики членам гуртка, але все це надаремно.

Отже, досягти підвищення кваліфікації гуртівчан і досі не пощастило, бо керівник гуртка т. Заславець теоретичних знань не має. Таким чином, подальша робота гуртка упирається в суточки за браком досвідченого керівника.

Бюро гуртка

Співочий гурток при сільбуді с. Ворожби Білопільського району на Сумщині існує з осені минулого року. Отже нібито зовсім молодий, але працює старанно і вже має деякі досягнення. В складі гуртка 22 особи, керує ним учитель місцевої школи Ф. Баланівський, співанки відбуваються 2 рази на тиждень. З початку праці гурток влаштував 10 концертів з творів Леонтовича, Козицького, Богуславського, Лисенка, Стеценка та інш, композиторів, обслуговуючи ними севолуці-ні свята.



Хоргурток при клубі ім. Артема в Чистяково



Валківський районний хор — це одна з кращих хорових одиниць Харківської округи. Існуючи вже на протязі 9-ти років, хор брав активну участь у масовій музичній роботі, відгукуючись на кожну громадсько-політичну кампанію, революційні свята й інше. Склад хору доходив до 50 осіб, переважно молоді—комсомольців, селян й учителів.

В репертуарі понад 100 номерів, починаючи від обробок селянських пісень і до складних творів українських композиторів. Валки місто досить музичне. Найкращі співці по харківських хорах—здебільшого валківці. Отже й місцевий хор був кваліфікований, але останнім часом у роботі його щось стався занепад. Місцеві політосвітні органи залишили хор на призволяще. Перебування харківської окружної капелі розворушило було завмерлу роботу, але не надовго. Без всебічної допомоги з боку місцевого райвику, окр. ІНО та сельбуду роботу очевидно не налагодити.

І. М.

Павлоградський хоргурток при клубі „Металіст“. Замітка в серпневому (7-8) числі „М.-М.“ під заголовком „Сумно в Павлограді“ правдива в тому розумінні, що місто на сьогодні могло мати далеко кращі досягнення в музичній справі аніж це є на ділі. Дійсно, музичне життя в місті „не буває“, але достатньою втіхою є те, що нині спостерігаємо вперте прагнення поліпшити музичну справу. Візьмімо хоча б місцевий хор при клубі „Металіст“; він правда закладений лише рік тому, але вже досить добре себе зарекомендував. Хор стоїть на певному твердому ґрунті, працює за вказівками „М.-М.“, має свіжий та витриманий ідейно й художньо репертуар і користується з популярності не тільки в місті, але й по селах. Робітники завжди вимагають виступів цього хору. За рік жодне свято чи кампанія не проходили без його участі. Хор після першої подорожі на село, одержує запрошення з цілої низки сел. Працюючи без будь-якої матеріальної, ба навіть і моральної підтримки, хор стоїть на твердому ґрунті, дякуючи енергії ініціаторів його заснування керівника С. Журди та інш.

А. Друж



Валківський хор

Панютинський співочий гурток залізничного клубу існує вже 10 років. До складу його зараз входить 35 чоловік робітників та службовців ст. Панютини Півд. зал. Крім постійного обслуговування клубу гурток виїздить в підшефні села і кілька разів виступав у м. Лозовій. Остання подорож гуртка до м. Павлограду в підшефну червоноармійську частину відбулася урочисто. Червоноармійці зустріли хор з оркестром на вокзалі, а виступ в концерті перетворився на свято єднання залізничників з Червоною армією. Репертуар складається з творів українських та руських композиторів (понад 150). Літературу „легкого жанру“ та „давидовщину“ зовсім викинуто з репертуару гуртка. Керує гуртком учитель зал. школи Романовський В., енергією якого гурток дійшов нинішнього свого розвитку.

Самром

Утворення роб.-сел. капелі на Сумщині. Сумська округа в минулім оставалася позад інших округ у справі художньої роботи на селі. Масовий рух бідноти й середняків до колективізації загострив питання культурного обслуговування соціалістичного сектора села, і нині Сумщина утворює пересувний робсельтеатр та робселькапелю, що в квітні-травні вирушають на підприємства та колгоспи округи, здійснюючи гасло—„Мистецтво на соціалістичну перебудову села“.

С. П.



Панютинський хоргурток залізничників

На сторінках 37—44 вміщуємо „Зміст журналу „Музика Масам“ за 1929 р.“ та сольоспів „Гімн Донбасові“. Ці сторінки треба виїняти з журналу, обережно розброшювавши його (одігнути шпильки, зняти сторінки 33—48, виїняти стор. 37—44, а решту знов вправити на місце).



# ЗМІСТ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА МАСАМ“ ЗА 1929 РІК

## I. ПРОВІДНІ СТАТТІ

№№	№№
Червона армія й музична культура . . . . .	1
Наше мистецтво повинно боротися з релігією . . . . .	2
Комсомоле України, уважай на культурний фронт! . . . . .	3 4
Молодь і музика (пропозиції).—В. Васютинський . . . . .	"
Чергові завдання політосвітньої роботи на селі . . . . .	5
На боротьбу за чистоту пролетарської лінії в музичній роботі . . . . .	6
До „Дня врожаю“ й засівкампанії.—А. Приходько . . . . .	7/8
Музики—до соцзмагання! . . . . .	9
Соцзмагання музичних організацій.—Вол. Васютинський . . . . .	9
Організуймо робітниче музичне товариство „Музика мас“ . . . . .	10/11
Готуймося до організації масового музичного свята.—І. Ницай . . . . .	10/11, 12
Мистецтво—на соціалістич перебудову села	12
Завдання музичних організацій у весняній засівній кампанії.—В. Васютинський . . . . .	12

## II. ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ

### в справах масової музичної роботи

а) Організація мистецького оформлення політичних кампаній		7) Оркестрові типи бандур. 8) Стрій бандури. 9) Питання нотації . . . . .	5
В-ський — Як провести святкування 10-річчя ЛКСМУ . . . . .	3 4	10) Ліри. 11) Конструкція ліри. 12) Удосконалений тип ліри. 13) Оркестрові типи ліри. 14) Музичні можливості ліри . . . . .	10/11
П. К.—Музичне оформлення святкування 10-ї річниці ЛКСМУ . . . . .	3 4	15) Духові інструменти. 16) Свіріль. 17) Сопілка. 18) Трембіта. 19) Ударні . . . . .	12
А. Миколук—Що повинні робити музиканти хоргуртки під час перевиборів рад сельбудів . . . . .	3/4	Л. Гайдамака—Неаполітанська оркестра: 1) Загальні положення. 2) Інструментов. склад оркестри: мандоліна-пікольо, мандоліна прима, мандоліна-альт, люта, люла або люра . . . . .	2
Я. Полфьоров—Музичне оформлення „свята врожаю“ та підготовчої до осінньої сівби кампанії . . . . .	7 8	Група гітар . . . . .	7/8
В. Верховинець—Танок для художнього оформлення „Дня врожаю“ . . . . .	7/8	Епізодичні інструменти й група ударних інструментів та муз. література для неаполітанської оркестри . . . . .	12
Ю. Т.—Музичне оформлення революційних свят . . . . .	9	Гармоніст—Оркестрова гармоніка система В. Жарновського . . . . .	2
Я. Полфьоров—Засади й методи організації мистецького оформлення весняної засівкампанії . . . . .	12	г) Різні	
П. Козицький—Як оформити музикою заходи весняної засівкампанії . . . . .	12	Ф. Артемів — Як настроїти піаніно або рояль . . . . .	5
б) Робота з хоргуртком.		Ф. Артемів—Чистка піаніна . . . . .	9
І. Ницай — Організація хорового гуртка: Вступ. Початок організації. Перші збори. Організаційне оформлення гуртка. Положення про гурток. Правила внутрішнього розпорядку . . . . .	1 3/4	В. Харків—Поради записувачам народних пісень . . . . .	5
Франц Ешвайлер—(переклад з німецької Л. Курбатової)—В допомогу диригентів-початківцю: Музичні дані, потрібні диригентам . . . . .	3/4	П. Козицький—Поради композиторам-початківцям . . . . .	7/8, 9
Знання співу, потрібні диригентам . . . . .	6	С. Б.—Лист до редакції (про боротьбу з церквою) й поради редакції . . . . .	6
Яким має бути диригент . . . . .	10/11	В. Скороход—Музичне виховання в трудовій школі . . . . .	1
в) Робота з оркестрами народн. інструм.		д) Довідкові матеріали	
Л. Гайдамака — Оркестра з українських народн. інструментів: 1) Вступ. 2) Способи гри на бандурі. 3) Хроматизація. 4) Принципи конструювання бандури стандартного типу . . . . .	1	Зміст журналу „Музика-Масам“ за 1923 р. . . . .	1
5) Побудова кобилки бандури. 6) Побудова кілків . . . . .	3 4	Показчики музичної літератури: 1) антирелігійної . . . . .	1
		2) До „Дня врожаю“ та засівкампанії . . . . .	7/8
		3) До соцзмагання . . . . .	9
		4) До роковин революції 1905 р. . . . .	10/11
		5) До роковин смерті Леніна . . . . .	10/11
		6) Антирелігійної . . . . .	10/11
		7) До засівкампанії . . . . .	12

## III. ТРИБУНА МУЗКОРА

а) Загальні питання масової муз. роботи		І. Мацегора—Кілька думок у справі музичного виховання в трудовій школі . . . . .	3/4
Ф. Трубіцин—Що робити? . . . . .	1	Учитель—Музика-масам „по-міщівському“ . . . . .	3/4
О. Перунів—Увага музроботі в школах соцвиху . . . . .	2	Гуртківець—Ганебне відношення . . . . .	3/4



	№№		№№
К. <i>Мсомалець</i> —З приводу статті т. В. Васютинського—„Молодь і музика“ . . .	„	Д. <i>Усенко</i> —Більше уваги соціалістичному секторові села . . . . .	1
О. <i>Ткаченко</i> —Допоможімо селу музикою оформити „Свято врожаю“ та засів-кампанію . . . . .	7/8	<b>б) Справи муз. видавництва</b>	
І. <i>Степурко</i> —На статтю „Молодь і музика“ тов. Васютинського . . . . .	7/8	Л. <i>Омельчук</i> —Чекаємо на новий червоно-армійський пісенник . . . . .	1
М. <i>Новий</i> —Композитори—до соцбудівничої тематики! . . . . .	9	Ю. <i>Слоницький</i> —Оркестрам потрібен український репертуар . . . . .	9
А. <i>Вадимів</i> —До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці . . . . .	10/11	<b>Справа постачання муз. інструментів</b>	
І. <i>Михайленко</i> —Роботу капелі—на нові рейки . . . . .	12	О. <i>Босенко</i> —Одкритий лист до Харківського Ц. Р. К. й на увагу НКО . . .	1
		І. <i>Босенко</i> —Хоч гроші верніть! . . . . .	2

#### IV. ДЕРКАЧЕМ ПО МУЗИЧНІЙ ЕСТРАДІ

А. Р.—Вони „бандурять“ та „гопакують“ . . .	1	В. <i>Верховинець</i> —Про концерт капелі „Зоря“ під керуванням М. Міця . . . . .	6
С. <i>Рябокін</i> —„Безумные поцелуи“ під „Белой акацією“ . . . . .	1	Ю. <i>Ткаченко</i> —Показали себе спереду, покажемо вас і ззаду . . . . .	6
Ю. Т.—Геть фокстрот! . . . . .	1	М. <i>Джержа</i> —Чим нас годують . . . . .	10/11
І. <i>Галкин</i> —Болючі наслідки хиб капелі „Зоря“ . . . . .	5		

#### V. НА ЧЕРВОНУ ДОШКУ

Хор курсантів школи 295 стріл. Дніпровського полку під кер. А. Лебединця . . .	1	Хоргурток Черкаської рафінарні (за колективну передплату муз. журналу) . . .	3/4
Селянський хор с. Михайлівки на Дніпропетровщині під керівництвом Ю. Безрученкової . . . . .	2	Струнна оркестра Палацу Культури Брянської Копальні на Донбасі під кер. Ю. Черняєва . . . . .	6

#### VI. МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

##### а) Соціологія музичного мистецтва

К.—Музика, що нам ворожа (церковщина) . . .	2
Н. <i>Кручинин</i> —Музичне мистецтво та економіка . . . . .	3/4
Н. <i>Кручинин</i> —Аграрний трудовий процес, як мотив у народній пісенній творчості . . . . .	7/8

##### б) Нариси про композиторів

Проф. В. <i>Пухальський</i> —Микола Віталієвич Лисенко (із споминів) . . . . .	2
Євген <i>Котів</i> —Гендель та Гайдн . . . . .	3/4

##### в) Теорія музики

Л. <i>Лісовський</i> —Нотна грамота для само-навчання:	
— Лекція перша . . . . .	2
— Лекція друга . . . . .	5
— Лекція третя . . . . .	6
— Лекція четверта . . . . .	9
— Лекція п'ята . . . . .	10/11
— Лекція шоста . . . . .	12

##### г) Музична педагогіка

Г. <i>Чубинський</i> —Нариси з музичної педагогіки . . . . .	10/11
--	-------

##### д) Постановка голосу

Л. <i>Некрасова</i> —Необхідні відомості з постановки голосу для керівників хорового співу та деклямації (продовження циклу статтів з 1928 р:	
II відділ: звук (початок) . . . . .	1
Звук (продовження) . . . . .	3/4
Звук (продовження) . . . . .	6
Звук (продовження: примарний тон) . . . . .	9

##### е) Інструментознавство

В. <i>Рибальченко</i> —Сучасна симфонічна оркестра:	
Вступ. Смичкова група: скрипка . . . . .	5
Альт, віолончеля, контрабас . . . . .	6
Дерев'яні духові інструм.: група флейт . . . . .	9
Група гобоїв, група клярнетів . . . . .	10/11
Ін.—Нові музичні інструменти . . . . .	10/11

##### є) Різні матеріали

В. <i>Драний</i> —Про походження музики „Заповіту“ . . . . .	1
Ю. <i>Ткаченко</i> —Короткий словничок-тлумач музичних термінів:	
Від редакції. Від складача. Слова на букву „А“ й „В“ . . . . .	3/4
Слова на букву „В“ та „С“ . . . . .	5
Слова на букву „С“ та „Д“ . . . . .	6
Слова на букву „Д“ . . . . .	9
Д. <i>Ярошенко</i> —З пожевтневих народніх пісень . . . . .	6

#### VII. З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

##### а) Огляди

Г. <i>Веллер</i> —Концертна робота Української Філармонії („Укрфілу“) за першу половину сезону 1928—29 р. . . . .	1	Г. <i>Вольгемут</i> —Державний робітничий пересувний оперний театр . . . . .	6
І. <i>Макрушин</i> —Х-тирічний ювілей Вінницької капелі ім. Леонтовича . . . . .	1	М. <i>О-ко</i> —1-ша кобзарська капеля на Далекому Сході . . . . .	6
		Г. <i>Верьовка</i> —Музпрофшкола ім. Леонтовича в Києві . . . . .	2



# ГІМН ДОНБАСОВІ

(для високого голосу\* з ф.п.)

Слова Т. Масенка

Музика М. Тіца

*Con calore (alla marcia)*

Сте-

*Con calore (alla marcia)*

ПІВ ЧОРНОМОР-СЬКА БА - ГА - ГА О - КРА - СО, ПШЕ-НИЧ - НИХ ПА-НІВ БРО - НЬО - ВА - НА ГРУДЬ,

*f sempre* *marcato*

Під-ні-май - ся на ви - ми ВОГ-НЯ ми, Дон-ба - се! Тво-го

сер - ца у - да - ри спу - ха - ють ма сн, На твій

сер - ца у - да - ри спу - ха - ють ма сн, На твій

\*) Автор не заперечує проти транспонування твору для середнього голосу на 1 тон нижче.



*Leuto* *a piacere con forza*

го - поє і-дуть. Під-ні - май-ся вог-ня-м ко - му-ни, Дон-ба - се!

*rall. pesante colla parte*

*Meno mosso*

Дзвє-нять ко-пи - та-ми тво-ї за-піз-ни-ці.

*Meno mosso*

*tr* *росо а росо cresc.*

*cresc.*

Хлібні фаб-ри-ки по-сла-ють то-бі Е - ше - по - ни важ-кі зо-по-то-ї пше-

ни-ці, Зу-стрі-чає-ше - по-ни ма-шин і кри-ці їх жи-вий кро-во-



6іг... ДЗВЕ-НАТЬ ПОВ-НО-КРОВ - ні

*tr. subito* *cresc.*

ТВО-Ї ЗА-ПІЗ-НИ - ці.

*Tempo I*

Су - во - ра ко-ли - ско за - піз - но-ї кля-си! Доб-ра тво-го ждуть у-кра-

*Tempo I* *f. sempre*

ІН - ські пор-ти, ПА-рО-ПОА - ви їх ти на-ванта - жиш, Дон-БА - се!



*cresc. al fine*

Із сте-па - ми у-ку - пі в ра-дян-ську А-ля - ску,

*cresc al fine*

В Ар-ген-ти - ну ра - дян - ську по-шпеш

Іх - ти!

Су-

во - ра ко-ли - ско-за - піз - но-ї кля - си!

Під-ні-май - ся вог-ня - ми но-ви - ми, Дон-

БАС!

(СЕ)



## №№

Р. Скалецький—Музичне виховання має і курси перепідготовки музикерівників на Гульчинщині . . . . .	"
Ф. Попадич—Зустріч двох капел . . . . .	"
Гр. Дяченко—З музичного життя у Празі . . . . .	"
С. Хруленко—Музика на Волині . . . . .	3/4, 5
В. Довженко—Подоріж "Думки" закордон . . . . .	3 4
Л.—З укр. камерною музикою—до Москви . . . . .	"
А. Бабій—"День Музики" в Києві . . . . .	5
Д. Пісочинець—Аж ген—на Далекий Схід (подоріж кобзарів—киян) . . . . .	"
Ю. С.—З муз. життя Чернігова . . . . .	"
М. Бут.—Дедалі глибше і в роботу, і в маси (Харків. окр. капеля) . . . . .	"
Р. Н.—Музичне виховання по київських трудшколах . . . . .	"
В. Верховинець—Муз. олімпіада в Полтаві . . . . .	"
І. Степурко—День музики в Кролевіці . . . . .	"
О. Т-ко—Культурний квартет ім. Лисенка . . . . .	6
Г. Білецький—Огляд клубних муз.-та хоргуртків м. Черкас . . . . .	7 8
Ю. Т.—Музичний винахід селянина-незаможника . . . . .	"
Ю. Т.—Червоноармійці вшанували свого композитора (10-ти річний ювілей діяльності К. Богуславського) . . . . .	"
К Корчмарьов—Клубна робота в РСФРР . . . . .	9
Т. Поляков—З укр. камерн. музикою по Дніпропетровщині та Криворіжжю . . . . .	"
№№—Єврейський вокальний квартет . . . . .	"
Б. Кулик—Об'єднані концерти Миколаївської й Херсонської капел . . . . .	"
Л. Омельчук—Музична робота й нові пісні в N-ій дивізії . . . . .	"

Мих. Биковець—Музична справа на Білорусі . . . . .	10/11
Є. Томашівський—Пересувна опера Правобережжя . . . . .	"
А. Ханчин—Київська робітничка консерваторія . . . . .	"
Н Чужа та "Хорист"—Перебудова хорової роботи у київських залізничників . . . . .	12

## б) Соцмагання муз. організацій

— Виклик оркестри Кагарлицької цукроварні . . . . .	10/11
— Виклик миколаївців-металістів . . . . .	10/11
— Угода про соцмагання між Кременчуцькою й Полтавською капелями . . . . .	12
— Відповідь харківських металістів на виклик миколаївців . . . . .	"

## в) Наші музробітники

А. Лебединець—Ганна Чубинська (до 30-тиліт. ювілею муз.-громад. діяльності) . . . . .	1
Ю. Т.—Юрій Янчук . . . . .	2
Комсомолец—Комсомольці музики: М. Коляда, О. Арнаутів, Т. Шутенко, Бутків, Б. Смекалін . . . . .	3/4
Комсомольці—музики: Г. Концевич, К. Корній, С. Кавун, В. Шпірко, Д. Гальперин, П. Кондрацький . . . . .	5
Черкаський осередок ВУТОРМ'у—Л. Омельчук . . . . .	6
Черкаський осередок ВУТОРМ'у—Марія Новикова . . . . .	7/8
Ю. Т.—Порфир Батюк . . . . .	10/11

## VIII. БІБЛІОГРАФІЯ

А. Бабій—Франц Мікорей: Основи диригентської науки . . . . .	1
В. Кісельов—"Письма Бородина". Полное собрание. Вип. 1 . . . . .	"
І. Мацегора—Збірник "Музичне виховання в трудшколах" (програмові матеріали та методичні уваги) . . . . .	5
О. Перунів—1) Корнильєва-Радица и Радица: "Новым детям — новые игры". 2) М. Голобородько: "Подвижные игры". 3) Бурцева: "Ритмические игры". 4) Филитис: "Подвижные игры". 5) О. Дзбанівський: "Пісні та Ігри" . . . . .	"
П. Кий—"Біографії укр. композиторів": М. Грінченко—"Яків Степовий" . . . . .	6

В. Кісельов—"Биографии современ. русск. композиторов": В. Беляев—1) "Г. Кавар", 2) "Н. Мясковский", 3) "С. Фейнберг", 4) "С. Василенко", 5) "А. Александров", В. Яковлев—1) "Н. Метнер", 2) "А. Гедике", С. Чемоданов—"М. Иполитов-Иванов", А. Дроздов—"М. Гнесин, С. Богуславский"—"Р. Глиэр", Л. Сабанеев—"А. Крейн", А. Римский-Корсаков—"М. Штенберг" . . . . .	6
В. Кісельов—"Биографии современ. рус. композиторов": В. Беляев—А. Шейнин . . . . .	7/8
П. Козицький—Н. Кручинин: "Франц Шуберт" . . . . .	10/11

## IX. НОТОГРАФІЯ

## а) Фортеп'янові твори

Л. Лісовський—Л. Ревуцький: "Чотири прелюди для ф-п" . . . . .	1
Л. Лісовський—1) М. Вериківський: а) "Танець", б) "Войовничий марш". 2) П. Козицький: "7 прелюдів для ф-п"; 3) Горінштейн: "Танець ляльок" . . . . .	3/4

## б) Хорові твори

Н. К-ич—Е. Шейнін: "27 єврейських пісень для школи" . . . . .	2
Ін.—1) М. Шевчук: "Тече річка", 2) О. Студинський: "Комсомольська пісня", 3) Россіні-Ліцвінко: "Поговір", 4) Бунт і Шаравський: "Українські пісні з нотами". Збірка 1-ша . . . . .	7/8

— Копосов: "Красногвардейская" . . . . .	9
— 1) Е. Шейнін: "5 єврейських пісень" на міш. хор, 2) Б. Смекалін: "Пісня незаможниці" на міш. хор з ф-п . . . . .	12

## в) Оркестрові твори

Мак—Бібліотека оркестри народних інструментів ДВУ: 1) "А вже весна", 2) "Ой, чи цвіт", 3) "Тюркська", 4) "Татарська" в оркестровці Г. Михайличенка . . . . .	9
--	---

## г) Сольоспіви

Ю. Т.—Ф. Шуберт: 26 романсів ("Вокальна бібліотека Книгоспілки") . . . . .	2
Л. Лісовський—1) В. Борисов: "На вулиці", 2) Ю. Мейтус: "Колискова", 3) В. Ко-	



сенко: „На майдані“. 4) Ф. Богданів: а) „Юний лад“, б) „Удари молота й серця“, 5) К. Стеценко: „Стояла я і слухала весну“. 6) Л. Ревуцький: а) „Проса покошено“, б) „Сіно, моє сіно“, в) „Про шумила“, 7) Ф. Надененко: а) „Чоловік жону б'є“, б) „Де гора Міозіно“, в) „Світ-день умре“. 8) О. Чишко: „Краса“ . . . . . 3/4

П. Козицький—„Репертуар советской эстрады“ ГИЗ'а РСФСР: 1) Красев—„Сивая кобыла“, 2) Давиденко— а) „Мать“, б) „Письмо“, 3) Коваль—„Алкоголик“, 4) Раухвергер „Моряки“ . . . 10/11  
Ю. Побратимко—В. Косенко: 6 романсів „Вони стояли мовчки“, „Колискова“, „Коли б то ти могла“, „Співа зима“, „Я ждав тебе“, „На майдані“ . . . . . 10/11

## Х. НОТНІ ДОДАТКИ

### а) Твори для хору

П. Батюк—„Під вибухи часті“ (міш. хор з ф.-п) . . . . . 1  
М. Радзівський—„Робітничий гімн“ (міш. хов з ф.-п) . . . . . 2  
О. Чишко—„Пісня комсомольців“ (хор на 3 чол. з ф.-п.) . . . . . 3/4  
П. Батюк—„Веснянка“ (на міш. хор) . . . . .  
Л. Лісовський—„Комсомолець молоденький“ (на міш. хор з ф.-п) . . . . .  
С. Дрімцов—„Гей, нуте, хлопці“ (на 3-х голос. хор) . . . . .  
Ів. Лисенко—„Косарі“ (міш. хор) . . . . . 5  
Л. Лісовський—„Урожайний марш“, (про реконструкцію сільського господарства (на чол. хор з ф.-п) . . . . . 7/8  
В. Верховинець—„Косарська“ (масова пісня про колектив, на 3 гол.) . . . . .  
С. Дрімцов—„За врожай“ (масова пісня про підготовку до засіву, на 3 гол) . . . . .  
К. Богуславський—„Урожайний марш на 2 голос.) . . . . .  
П. Козицький—„Червоноарми“ (червоноармійська пісня на 2 гол. з заспівом) . . . . . 9  
— „Ми не кинемо зброї (чорвоноармійська на 2 гол. й заспівувача) . . . . .  
О. Дашевський—„Пале сонце“, про колективізацію (на міш. або 2-х гол. хор) . . . 10/11  
Л. Ярошевська—„Гей, дорогу, вільний люд“, піонерська (на одноголосн. хор з ф.-п) . . . 10/11  
М. Вериківський—„Бойова колгоспівська“, масова пісня (на міш. хор із заспівом) . . . 12  
П. Козицький—„У похід“, масова пісня про колективізацію (на 4 гол. хор із заспівом) . . . . .  
С. Богатирьов—„Ми—трактористи“, масова пісня (на 2 гол. хор) . . . . .  
М. Тиц—„Передкомунська“, масова пісня (на 2 гол. хор) . . . . .  
В. Рибальченко—„В машинове товариство“, масова пісня-частівка (на 2-х гол. хор) . . . . .  
В. Костенко—„Агромінімум у гаслах-прислів'ях“. Сюїта з 8 гасел для міш. хору з ф.-п . . . . .

### б) Твори для дух. оркестри

М. Вериківський—П. Леонтьєв: „Веснянка“, музика з балету . . . . . 6  
Г. Драненко—„Жниварський марш“ (на теми народніх трудових пісень) . . . . . 7/8  
Г. Верьовка—Б. Кожевников—„Італійська революційна“ (на дух. орк. або з хором) . . . . . 9

### в) Твори для бал.-допр. орк.

М. Лисенко—Л. Гайдамака—„Без тебе, Олесю“, обробка укр. нар. пісні . . . . . 5  
К. Богуславський—Л. Гайдамака—„12 косарів“ на орк. або з хором . . . . . 7/8  
Г. Манілов—„Музичний малюнок“ . . . . . 12

### г) Сольоспіви

К. Богуславський—„Хоче брат мій до заводу“ (для середн. гол. з ф.-п) . . . . . 1  
К. Данькевич—„Ленінці ідуть“ (для середн. гол. з ф.-п) . . . . . 2  
О. Арнаутів—„Комсомольська“ для середн. гол. з ф.-п) . . . . . 3/4  
Ю. Мейтус—„Від дрібного до великого“ байка про колективізацію (для середн. гол. з ф.-п) . . . . . 6  
К. Богуславський—„Удовина туга“ (для сер. гол. з ф.-п) . . . . . 7/8  
Я. Степовий—„Коваль“ (для баса або баритона з ф.-п) . . . . . 9  
Л. Лісовський—„Баба“, байка до чистки радапарату (для низк. голосу з ф.-п) . . . 10/11  
М. Тиц—„Пісня про дзвони“, антирелігійна (для вис. або сер. гол. з ф.-п) . . . . .

### д) Твори для смичк. квартету

М. Зельцер—Танок із „Кримської сюїти“ (2 скрипки, альт, віолончеля) . . . . . 1

### е) Твори для інструм. ансамблю

Г. Драненко—„Увертюра на теми укр. нар. пісень“ . . . . . 10/11

### є) Твори для ф.-п.

В. Верховинець—Танок „Роман, . . . . . 7/8

## ХІ. УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

### Коротенькі відомості про твори й авторів їх

Про М. Зельцера, К. Богуславського . . . . . 1  
К.—Аналіза побудови муз. творів-додатків до М.—М.“ № 1 . . . . . 3/4  
Про О. Чишка, П. Батюка, С. Дрімцова, Л. Лісовського, О. Арнаутова, К. Данькевича . . . . . 3/4  
Про Ів. Лисенка, про оркестровку Л. Гайдамаки пісні „Без тебе Олесю“ . . . . . 5

Про М. Вериківського, П. Леонтьєва, Ю. Мейтуса . . . . . 6  
Про Г. Драненка, В. Верховинця . . . . . 7/8  
Про П. Козицького, Б. Кожевникова . . . . . 9  
Про М. Тица, О. Дашевського . . . . . 10/11  
Про С. Богатирьова, В. Костенка . . . . . 12



# БІБЛІОГРАФІЯ НОТОГРАФІЯ

## МАСОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Музичні видання Всеросійського т-ва «Музыка—Массам» (ГИЗ РСФСР, Москва, 1929-30 гг.):

а) для голосу з ф.-п.

**Бетховен**—«Сурок» (с русск. и укр. текстом), «Верный Джонни», «Краса родимого села», «Милее всех был Джемми»; **Шуберт**—«Куда?», «Баркарола», «В путь»; **Шопен**—«Желание»; **Григ**—«Весна»; **Глинка**—«Жаворонок»; **Даргомыжский**—«Мельник», «Лихорадушка»; **Бородин**—«Песня темного леса»; **Римский-Корсаков**—Третья песня Леля из оп. «Снегурочка»; **Мусоргский**—Песня Хиври из оп. «Сорочинская ярмарка»; **Коваль**—«За окном стучится ветер», «Извочичек», «Ой, ты синий вечер»; **Корчмарев**—«Про дьяка»; **Революц. песни**—«На баррикады» (польская), «Мы первые из первых» (немецкая).

б) Для фортепіяна—

**Боккеріні**—«Менует»; **Бетховен**—«Менует», «Похоронный марш»; **Шуберт**—2 вальса, «Музыкальный момент»; **Шуман**—«Первая утрата», «Маленький романс», «Веселый крестьянин», «Неистовый всадник»; **Шопен**—7-я и 20-я прелюдии, «Мазурка», «2 мазурки»; **Брамс**—Венгерский танец № 7; **Григ**—«Холлинг», «2 вальса», «Листок из альбома», «Поэтич. картина», «3 народные песни», «Смерть Азы»; **Мендельсон**—«Венецианская баркарола»; **Чайковский**—«Вальс»; **Калинников**—«Грустная песенка»; **Революц. песни**—«Интернационал» (с текстом).

в) Для гармоніки

**Шуберт**—«Музыкальный момент», «Мельник», «Менует».

г) Для балалайки—

**Госсек**—«Гавот».

д) Для хора с запевом

**Давиденко**—«Конница Буденного» (с русск. и укр. текстом).

Випуск популярних музичних видань всеросійського масового товариства «Музыка массам» (43 №№) треба всіляко вітати. За невеличку бо плату (6—10 коп.) і в досить приступному викладі масовий споживач може придбати зразки світової музичної літератури—для фортепіяна, гармоніки, балалайки, сольового й хорового співу тощо. Цим товариство «Музыка массам» прагне втілити Жовтневі гасла музичні в життя й конкретними заходами наблизити музичне мистецтво до широких робітничо-селянських мас.

Отже в ідеї, задум зазначеного товариства безперечно цікавий і цінний. Проте, на жаль, практичне здійснення цього задуму не може покищо повнотой задовольнити, ні з точки зору художньо-ідеологічного добору музично-

го матеріалу, ні з боку технічного вигляду видань.

Насамперед впадає в око відсутність витриманого плану щодо вибору музичних творів. Чим керувалися складачі й видавці цих масових видань, який принцип клали вони в основу ідеологічно-художнього добору—не досить зрозуміло. Видавнича продукція товариства «Музыка Массам» нагадує якусь вінїгрету щодо художніх напрямків, шкіл, діб. Поруч Бетговена й Мусоргського фігурують і ідеологічно сумнівні: Госсек та Боккеріні; після революційних творів ідуть сантиментально-солоденькі гавоти й мануети; речі бадьорого, здорового характеру змінюють твори «нейтрального», а іноді й песимістичного змісту (жалібний прелюд Шопена тощо).

Прикрі враження справляє технічний бік видань. Бракує єдності засобів інтерпретації, немає відповідних пояснень щодо творчості авторів, змісту й форми творів, подекуди вражають неприпустимо грубі помилки друкарські. Щодо останніх, то, як приклад, можна навести хоча б «фактичну справку» складачів про вік (трьохрічний!) Бородіна (позначено: 1884—1887 р.р., № 39). За зразок технічно-брудного вигляду можуть бути №№ 28 і 29, з перекрученими поясненнями італійських визначень темпу та нотними огріхами.

Проте, друкарськими помилками не завжди можна пояснити неохайність зовнішнього вигляду видань та сумнівні твердження складачів. Так, важко сказати, чим керувалися останні, визначаючи Шуберта австрійським композитором у той час, як Бетховен іменується у них німецьким.

Незрозуміло, чому лише 2 твори дано з українським перекладом («Сурок» Бетговена й «Конница Буденного» Давиденка). Переклад цей, між іншим, зроблено досить невдало і з перекрученням змісту оригіналу. В російському тексті «Сурка» маємо: «Девятъ веселых я встречал, и мой сурок со мною, смешил я их, ведь я так мал, и мой сурок со мною». В українському ж потрапляємо на нісенітницю: «Були й дівчатка чарівні, а все з моїм звірятком, що велід дивилися мені, а все з моїм звірятком». Ще гірше з перекладом «Конниці».

За хибу видань треба вважати і надмірне превалювання фортепіянових творів. Для балалайки, гармонії й хору видано лише по одному-два твори. Адже треба орієнтуватися на широкі маси трудящих.

Дуже мало уваги приділяється в виданнях творчості революційного змісту,—із загальної кількості виданих 43 №№ тільки 8 революційних, в числі яких польська й німецька револю-



ційні пісні та «Інтернаціонал». Досить добре враження справляє антирелігійна «Про дяка» Корчмарьова (в ній, між іншим, використано українську народну пісню). З простим, ба навіть подекуди примітивним супроводом, твір «Про дяка» зрозумілим викладом та здоровими емоціями належить до суто-масової радянської літератури. Що правда, художня вартість його середня.

Червоноармійський хор «Конниця Буденного» московського композитора Давиденка (ВАПМ) — досить слабкий і мало оригінальний твір. Автор очевидно не цілком розуміється на властивостях масової пісні, припускаючи, приміром, один за одним ходи на терцію вгору, на септиму вниз і зараз же на кварту вгору. Такіх важких для виконання масовим (зокрема, червоноармійським) хором місць можна нарахувати кілька в творі Давиденка. Другу половину хору (найбільш удалу) автор просто запозичує з відомої пісні «Ой, в Таганроге». Український переклад «Конниці Буденного» зроблено дубовато, і він не ідентичний оригіналові, що, звичайно, не зовсім бажано.

Композитор Коваль (ВАПМ) репрезентується трьома сольоспівами «Извозчик», «За окном стучится ветер» та «Ой, ты синий вечер». На мелодії композитора досить виразно відбивається вплив російської народної пісні. Написано твори грамотно. Гармонійну структуру витримано переважно в простих, зрозумілих звучаннях, хоча трапляються часто-густо нелогічно (для загального характеру твору) гострі акорди. Але головне заперечення викликає зміст творів Ковалю. Від останнього, як пролетарського композитора, слід було б чекати речей з актуальнішим для реконструктивної доби змістом, бадьорішого характеру.

Приміром, у пісні «Извозчик» розповідається про те, як «Ехал извозчик... взгрустнул... слеза горячая покатила на щеку... на каф-

тан... на портки... в сапог... просочилась и упала (?) на песок. На песке она лежала, пока дворник не подмел. Дворник в красной (може в цьому полягає «революційність» твору? В.К.) был рубахе... залошах... а невеста то в деревне и зовут его Ерем». Ось і весь «зміст» цього «актуального» твору.

«За окном стучится ветер» та «Ой, ты, синий вечер» Ковалю, майже однакового змісту із зазначеною вище піснею. До цього треба лише додати заглиблення автора в занадто ліричні тони і досить елегійний характер музики.

Отже, доводиться констатувати, що в виданнях товариства «Музыка Массам» революційні твори займають незначне місце. Поза цим, ці твори, як правило, не визначаються соціально-насиченим змістом та актуальною для реконструктивної доби тематикою. З боку художніх засобів вони теж не завжди на височині вимог та не завжди задовольняють завданням щонайбільшого наближення музичної творчості до трудящих мас.

Такий напрямок в роботі саме масового музичного товариства, яким є Т-во «Музыка массам», є хибним, бо ним зводиться роботу т-ва до вузького «кутьтуртрегерства» серед невеликих верств населення, а головне, аполітичного й одірваного від життя. Навіть коли б звузити завдання т-ва до популяризації здобутків музичної культури в галузі творчості, так і то треба не тільки видати твори, а й подати їх масам у певному соціологічному освітленні.

Побажаємо ж товариству «Музыка Массам» скорше виправити всі зазначені хиби й продовжувати свою корисну діяльність щодо просування в маси кращих (але дійсно кращих — у розумінні ідеологічної цінності та мистецької якості) зразків музичної літератури.

В. К.

## НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

**Музгурткові Мисайлівського сельбуду (на Білоцерківщині).** В справі організації, роботи й репертуару гуртка з мандолін, балайок, гітар та гармоніки вам допоможе poradник В. Дасманова — «Деревенський оркестр». (Вид. «Театно-печать», 1928 р., ціна 90 коп.).

Щодо самонавчателя на бандурі, то 1-й випуск «Школи гри на бандурі» Хоткевича вийшов (вид. ДВУ, ціна 75 коп.).

**т. Терещенкові І. П. (Вовчик, на Лубенщині).** Конструкція вашої кобзи являє собою звичайну конструкцію для гри за київським способом з досить коротким грифом. Але на ній можна грати й за харківським способом. Те, що гриф має 59 см., а не 65 см. хіба не велика, бо можна вжити товщих струн. Однак, бачи у вас поставлено трохи часто і дуже їх багато; дев'ять басів цілком досить. Строї кобзи ви мабуть маєте: їх подано у статті Л. Гайдамаки в 5-му числі «М.-М.».

Те, що кілочки зроблено не потайними, це нічого, — незручно — але можна звикнути.

Хроматизувати кобзу поріжками можна так: під тими струнами, що їх треба хроматизува-

ти (щоб виходила повна хроматична гама) ставлять поріжки в формі невеличкої піраміди з таким розрахунком, щоб 1) було легко придавлювати до нього струну й 2) щоб струна не дзизчала, торкаючись об нього. Верхній край цього поріжка мусить відстояти на 1/18 частини довжини струни від верхнього поріжка або кілка (якщо поріжка немає).

Щодо того, яка з двох бандур краща на звук: клеєна, чи довбана, відповісти важко. Напр., т. Гайдамака має і клеєну, і довбану, й обидві звучать добре. Взагалі тепер клеєних не роблять, бо це складніше й дорожче.

Що ж до постановки кобзи при грі, то гриф не упирають на плече, а так би мовити, направляють на ліве плече, а корпус придавлюють до лівої сторони грудей. Ліва рука в звичайному положенні (3) пересувається по всій обичайці, граючи чотирма пальцями (2, 3, 4, 5), а в положенні II (перекинена через обичайну) вона грає всіма пальцями по всьому діапазоні інструмента. Докладніше про це дивіться в школі Г. Хоткевича, що її 1-й випуск уже вийшов з друку (ціна 75 коп.).



## ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Шановний товаришу редакторе!  
Просимо вмістити в „М.-М.“ нижчевикладене:

Ознайомившись зі статтею В. Борисова «Музыкальное творчество Украины», надрукованою в № 6 московського журналу «Пролетарский музыкант», ми з обуренням висловлюємо свій протест проти того тенденційного, вузько-групового, не марксистського освітлення перебігу українського радянського музичного процесу, яке являє собою зазначена стаття.

В. Борисов починає свою статтю з «викриття» української радянської преси<sup>1)</sup>:

«Цю статтю треба розглядати, як першу спробу класової<sup>2)</sup> характеристики музичної творчості УСРР», бо «музична критика всяко замазує це питання на сторінках преси», що пояснюється «косністю наших газет відносно т. зв. «відділу мистецтва», відданого в майже монопольне «володіння» ряду критиків<sup>3)</sup>, що проводять безперечно шкідливу лінію в справі класової оцінки музичних явищ».

Як же В. Борисов розуміє «класову» критику творчості в тих широких межах, що їх визначає заголовок його статті?

Не давши й натяку на будь-яку аналіз, не застосовуючи діалектичної методи оцінки перебігу музично-культурного процесу на Україні, В. Борисов починає свою критику з розподілу композиторів України на групи за... часом початку творчості тою чи іншого композитора та за територіальною ознакою й при тому спираючись на «нотному матеріалі ДВУ за останні роки» і свідомо замовчуючи: 1) що ДВУ в ці роки друкувало головне камерну літературу (романси, ф.-п. твори й ін.), написану не в останні, а в 1917-24 рр. (до згуртування передових укр. муз. сил під гаслом «Жовтень у музику») і 2) що навіть і в ці роки народжувалася й пізніше розвинулася масова революційна література, створена нижчезазначеними авторами. На такому «ґрунті» В. Борисов будує обвинувачення українських композиторів у повній відсутності в їхніх творах революційної тематики, в «петербурзькому» академізмі (Костенка), занепадництві та дилетантизмі (Козицького, Вериківського, Яновського) та «безумовній реакційності» (всіх композиторів ВУТОРМ'у).

Близькими (?) до цих композиторів, що з них Козицький, Вериківський, Костенко в дійсності стояли на чолі активно-революційних музичних сил, В. Борисов вважає Барабашова й Павковича—тобто композиторів, що якраз свідомо стояли й стоять осторонь укр. муз. культурного процесу і належать до тої групи молодняка, з якої вишов сам В. Борисов.

Далі йдуть нічим не обґрунтовані обвинувачення Ю. Мейтуса у буржуазному «натуралістичному відображенні механічних процесів» в його

симфон. сюїті «На Дніпрельстані» хоча така узагальнена характеристика не відповідає характерові всієї сюїти, яка до того ж є соціально-цінним твором—першою і вдало виконаною спробою переключення сучасної симфонічної музики на тематику соцібудівництва.

«В Києві й Одесі—каже В. Борисов—диференціація менш почувається» і тут же відзначає цілком протилежне: 1) «скеровану в бік розвитку суто-національних музичних особливостей» роботу Л. Ревуцького, 2) «Явно занепадницькі тенденції Лятошинського (теж тільки на підставі творів до 1925 р.), 3) «руський академізм» Золотарьова—«автора першої української друкованої опери» (а опери Лисенка ?) і 4) «рух в сторону революційної тематики у Данькевича й Фоменка» (Одеська філія ВУТОРМ'у).

Не треба забувати, що симфонічні твори Ревуцького, Лятошинського й Золотарьова премійовані на конкурсі НКО до X роковин Жовтня, а Данькевич та Фоменко написали свої революційні твори раніше, ніж В. Борисов свій «революційний» романс «На вулиці»<sup>4)</sup>.

Не маючи змоги замовчати «наявність певних досягнень в галузі хорової масової пісні», В. Борисов проте замовчує, що цю масову пісню створили головне члени ВУТОРМ'у.

В протиріччя всім композиторам України В. Борисов ставить купку музик-харків'ян, до якої належить сам (ініціативна група по створенню Асоц. Пролет. Музик. України):

«Третя група своїми творчими устремліннями може вважатися за найближчу до завдань, які ставить собі пролетаріат на музичному фронті».

Але її творчість ідеологічно-художні хитання дійсно «замазує», бо тій творчості, за винятком кількох останніх творів, на аналізі «революційності» яких на жаль не можемо тут спинитися, властиві саме ті гріхи, які В. Борисов односить на рахунок інших (западництво, формалізм, занепадництво й т. ін.)

Закінчує статтю В. Борисов так: «Таким чином, зачатки пролетарської музичної творчості України перебувають в мало виявленому й розкиданому стані».

Вкупі з попередньою характеристикою української пожовтневої музичної творчості й преси, цей висновок лишає змогу уявити, що музично-культурний процес і діяльність преси на Україні йдуть самопливом, без контролю й участі державних та партійних органів, під впливом представників «ворожої ідеології, що встигла пустити глибоко коріння». І врятує, мовляв, справу АПМУ: «Тому треба визнати за своєчасне появу в Харкові ініціативної групи по організації Асоц. Пролетарських музик України. Завдання цієї групи складні й відповідальні...»

Отже ми констатуємо, що:

<sup>1)</sup> Цитати подаємо в точному перекладі на укр. мову.

<sup>2)</sup> Якої саме класи В. Борисов не зазначає.

<sup>3)</sup> Серед цих критиків перебуває й сам В. Борисов.

<sup>4)</sup> До речі,—сюїту «На Дніпрельстані» нині ухвалив до друку «ГІЗ РСФСР», до московський ВАПМ має чималий вплив.

<sup>5)</sup> Рецензію на нього подавалося в «М.-М.» № 3-4—29 р.



а) Уникаючи діалектичної аналізи перебігу цілого музично-культурного процесу, зокрема діяльності муз. промислових організацій та творчості в аспекті буйного розгортання національного формами й пролетарського змістом державного й культурного будівництва на Україні, В. Борисов цим самим дезорієнтує пролетаріат всього Союзу щодо наслідків національної політики КП(б)У на музичному секторі будівництва української пролетарської культури.

б) Замовчуючи в своїй статті існування на Україні численної пожовтнєвої соціально-цінної з погляду завдань будівництва української пролетарської культури музичної творчості, особливо масової музичної літератури, що широко прищепилася в робітничих, селянських та червоноармійських масах і якою обслуговується всі революційні свята, політичні кампанії, кампанії соцбудівництва тощо і авторами якої, крім перелічених у статті, Богуславського (ВУТОРМ, АРКУ) Толстякова (ВУТОРМ) і Стеблянка (ВУТОРМ), є композитори члени ВУТОРМ'у — Верховинець, Попадич, Батюк, Верьовка, Вериківський, Радзієвський, Тіц, Лятошинський, Богатирьов, Козицький, Смекалин, Золотарьов, Члшко, Шаравський, Данькевич, Надененко, Рибальченко, Шейнін, Я. Файнтух, Шварц (останні три працюють в галузі єврейської музики), а також члени

АРКУ—Костенко, Мейтус та інші.—В. Борисов намагається свідомо скомпрометувати перед лицем пролетарської суспільності всього Радянського Союзу дійсне соціально цінне класове настановлення творчості передового загону композиторів радянської України. Базуючи оцінку сучасного стану музично-культурного процесу на творчості 1917—24 років (романси Козицького, Вериківського, Лятошинського, симфонія Костенка й інші) — з одного боку і замовчуючи попередні ідеологічні хитання окремих членів ініціативної групи АПМУ—(Борисов, Дашевський) у питаннях національно - політичної орієнтованості та художньо-ідеологічних, як-от небажання ув'язатись з українським музично-культурним процесом, приналежність до останнього часу до групи «Авангард», (яка в № 3-му свого журналу виявила справжнє класово-вороже пролетаріатові обличчя), використання текстів Рукавишнікова й Савінкова (Борисов), їхні «явно-занепад-

ницькі, западницькі тенденції в камерній (квартетній та фортепіанній музиці) і небажання творити в галузі революційної масової музики,— автор статті неправильно, необ'єктивно і зовсім не марксістськи висвітлює процес ідеологічного розвитку й зросту українських композиторів.

в) Методом «передержок» і підтасовок фактів, замовчуючи соціально - цінну творчість членів ВУТОРМУ, приписуючи їм занепадницькі твори не членів цієї організації (наприклад: «Айстри» та «Неясний образ» Новосадського, нині члена АПМУ) замовчуючи соціально - цінну роботу ВУТОРМ'у в минулому і нині (боротьба з націоналістичними реакційними елементами, з просвітянством, «малоросейщиною», циганщиною, організація музичних сил, музичної творчості, науки й преси, переключення на творення для масової аудиторії, ударні композиторські бригади і т. д.), штучно відокремлюючи від ВУТОРМ'у групу одеських молодих композиторів.—В. Борисов тим намагається компрометувати ВУТОРМ, як організацію передового загону музик-активістів: що з процесу свого розвитку перші почали переводити і переводять в життя гасло «Жовтень у музику» і послідовно йдуть до створення пролетарського музичного фронту на Україні.

З вищенаведених причин, а особливо тому, що статтю В. Борисова уміщено на сторінках єдиного масового журналу РСФРР, (поширеного й по всьому Союзу), де інформація про дійсний стан усього музично-культурного процесу на Україні надто недостатня, ми кваліфікуємо виступ В. Борисова як шкідливий, вузько-груповий випадок.

Разом із тим ми вважаємо, що уміщення даної статті без всяких приміток і корективів з боку редакції та правління ВАПМ'у, поряд з повним замовчанням ставлення останнього до національно-культурного будівництва в Рад. Союзі у своїй платформі, як і байдужим ставленням його до практичного розв'язання проблем будівництва пролетарської музичної культури нацменшостей РСФРР, правління ВАПМ'у і виділена ним редакція його журналу «Пролетарський музикант», об'єктивно сприяють запровадженню великодержавницьких тенденцій в музичному житті Союзу і України зокрема.

Президія Ц. П. ВУТОРМ'у.

Шановні товариші.

Прошу гонорар, що належить мені за пісню, вміщену в № 12-му журналу «Музика-Масам», передати в розпорядження оргбюро Всеукраїнського Товариства «Музика мас».

1-IV—30 р.

С. Богатирьов.

З належного мені гонорару по журналу «Музика-Масам» № 1—2 прошу передати в розпорядження оргбюро Всеукр. Товариства «Музика мас» 10 карб. на боротьбу з «давидовщиною». Викликаю

на внесення тої самої суми і на ту ж мету т. М. Вериківського.

Ю. Ткаченко.

#### УДАРНА КОМПОЗИТОРСЬКА БРИГАДА ОДЕСЬКОЇ ФІЛІЇ ВУТОРМ'у

Композиторська майстерня Одеської філії ВУТОРМ'у в своєму повному складі приймає виклик Харківської композиторської майстерні ВУТОРМ'у у всіх його декларативних пунктах щодо утворення й оголошення себе за ударну композиторську бригаду.



З свого боку Одеська композиторська майстерня пропонує виділити в окремі пункти ударних композиторських завдань відповідну інтенсивну роботу: 1) у здійсненні гасла суцільної колективізації і 2) у шуканні мистецького оформлення нового побуту.

Члени композиторської майстерні: *О. Чижко. П. Толстяков. Ю. Фоменко. В. Фемеліди. Л. Цубе. В. Шаравський. С. Орлов. Я. Файнтух. К. Данькевич. Овадіс. Штайгер.*

#### УДАРНА БРИГАДА КИЇВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВУТОРМ'івців

Соціалістичне будівництво, колективізація сільського господарства, знищення куркуля, як кляси та нові форми життя не мають ще й донині достатнього відгуку в музиці. Тому Композиторська Майстерня Київської філії ВУТОРМ'у приймає виклик Харківської ударної композиторської бригади, оголошує себе за ударну й зобов'язується докласти всіх зусиль, щоб обслужити пролетаріят та бідніше селянство відповідною художньою музичною продукцією, що відбивала б пафос та героїзм сучасного будівництва.

Зокрема Київська майстерня зобов'язується вжити найрішучіших заходів до створення масової комсомольської, червоноармійської пісні й викликає пролетарських поетів до розгортання праці по створенню відповідних текстів.

*Б. Лятошинський, М. Радзівеський, Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Смекалін, Шуть, Михальчук, Гозенпуд, Денбський, Руденко, Ройзентур, Неодзвеський.*

#### УДАРНА БРИГАДА ХОРМАЙСТРІВ ВУТОРМ'у

Нечуваний розмах і темп будівництва соціалістичного господарства й культури вимагають від усього радянського суспільства СРСР великого напрудження сил та енергії, скерованих на успішне виконання п'ятирічки.

Тому ми, — група хормайстрів, членів Харківської філії ВУТОРМ'у, оголошуємо себе ударною бригадою й ставимо перед

собою такі завдання в нашій мистецько-громадській роботі надалі:

1. Всіма силами допомагати виправленню ідеологічної лінії та настановлення в роботі самодіяльних та селянських хорів.

2. Взяти активну участь у переведенні кампанії за колективізацію сільського господарства.

3. Вжити всіх заходів до якнайшвидшої організації осередків масового музичного товариства «Музика мас» по великих підприємствах м. Харкова та його округи, а також брати активну участь у повсякденній роботі цього товариства.

4. Підсилити роботу по лінії розроблення питань методики масової музичної роботи.

5. Розпочати систематичну роботу по виявленню та оцінці явищ музично-хорового життя (музична література, концерти тощо).

6. Організувати протягом найближчого часу чотири хорових гуртки по підприємствах м. Харкова та його округи.

Хормайстерські групи інших філій ВУТОРМ'у, а зокрема Київської та Одеської, закликаємо піти за нашим прикладом.

*І. Ницай. Ів. Михайленко. Л. Каданер. О. Брижаха. Д. Строевський.*

#### У ВІДПОВІДЬ НА ПАПСЬКУ АНТИРАДЯНСЬКУ КАМΠΑНІЮ

Колектив Кременчуцької Окр. Капелі приєднує свій голос до голосу протесту пролетаріату Кременчуччини проти антирадянського походу папи римського.

Колектив Капелі цим запевняє, що він в ще тіснішому єднанні з робітниками, бідняками й колгоспниками піде на допомогу соцбудівництву радянської країни на ділянці музичної культури пролетаріату за проводом комуністичної партії.

Свою активну допомогу колектив починає участю в концерті, збір з якого піде на будівництво літака «Відповідь папі Пію XI-му».

Голова зборів *І. Коротя.*  
Секретар *Швачка.*

17886



Ціна окремого номера—50 коп.

# УКРТЕАКІНОВИДАВ

Київ, Бульвар Т. Шевченка, № 12

ЧИТАЙТЕ Й ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ

## ЖУРНАЛ „КІНО“

На 1 р.—57 премій, 3 крб. 20 к.  
На ½ р.—26 премій, 1 крб. 70 к.  
На 3 міс. . . . . 85 к.

Розстрочка річним передплатникам

При передпл. 1 крб. 20 коп.

I/III . . . . 1 крб.

I/V . . . . 1 крб.

## ЖУРНАЛ „РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО“

На 1 р.—25 премій 6 крб.  
На ¼ р. . . . . 3 крб. 20 к.  
На 3 міс. . . . . 1 крб. 65 к.

Розстрочка річним передплатникам

При передпл. 2 крб.

I/III . . . . 2 крб.

I/V . . . . 2 крб.

„КІНО-ГАЗЕТА“. На 1 р.—20 премій, 1 крб. 20 к.

На ¼ р.—60 коп.

ПРЕМІЇ, ЯКІ ОДЕРЖУЮТЬ РІЧНІ ПЕРЕДПЛАТНИКИ:

### Журн. „К і н о“

6 книг  
25 худ. листівок  
26 лібрет

### „Кіно-Газета“

2 книжки про кіно та театр  
8 худ. листівок  
9 лібрет

### Журн. „Рад. Мистецтво“

10 оперов. та драматичн. лібрет  
15 худ. листівок

Передплату приймають уповноважені „Укртеакіновидав“, всі кіоски в кіно-театрах, Газетне Бюро НКП і Т., Контрагентство Друку, ДВУ та „Книгоспілка“.

ВИЙШЛИ З ДРУКУ:

К. Михлашевський—„Звукове кіно“

С. Орелович—„Нотатки фільмаря“

С. Єрофеев—„Кіно-апарат на дахові світу“.

Нині з'явилася змога частково задовольнити бажання багатьох читачів нашого журналу

ПОПОВНИТИ КОМПЛЕКТИ ЖУРНАЛУ

**„МУЗИКА—МАСАМ“ за 1928-1929 р. р.**

за 1928 рік: №№ 3/4, 5, 6, 7, 8, 9, 10/11, 12

за 1929 рік: №№ 3/4, 5, 6, 7, 8, 9, 10/11, 12

Ціна одинарного №-ра—30 коп.,

подвійного—50 коп.

ВСІ №№-ри З НОТНИМИ ДОДАТКАМИ. Зміст №-рів за 1929 р. вміщено в цьому № „М.—М.“

Кількість номерів обмежена

Замовлення надсилати на адр. ред. Харків 10, Пушкінська 24, ред. журн. „Музика—Масам“

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ ВИДАЄ

В 1930 р.

**„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“**

В 1930 р.

Журнал-місячник художньої роботи на селі Упр. Мистецтв НКО.

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 50 коп., на 3 міс.—80 коп.,  
на місяць—30 коп.

**„МОЛОДНЯК“**

Літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп.,  
на місяць—40 коп.

**„МУЗИКА—МАСАМ“**

Місячник масової музичної роботи, орган Упр. Мистецтв НКО, н/в ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп., на 3 міс.—85 коп.,  
на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходять у видавництві „Радянське Село“, можна здавати до кожної поштової установи, сільськогосподарським, громадським розповсюдникам або надсилати безпосередньо до видавництва на адресу:

Харків 10, Пушкінська № 24—Видавництво „Рад. Село“.